

The image shows a collection of archival storage materials. At the top, two large black cardboard boxes are filled with numerous paper folders and documents. The boxes have oval-shaped cutouts for handles. A small white label is attached to the right box, reading 'Regel 24' and 'Beh. C'. Below the black boxes is a white shelf. Underneath the shelf are several brown cardboard boxes. One box has a white label that reads 'Regel 16' and 'Behälter B'. Below this box is a white label with the text 'Der nordische Film' and a list of countries: 'Dänemark', 'Finnland', 'Norwegen', and 'Schweden'. At the bottom, another white label reads 'Der Kurzfilm der Beneluxstaaten (Belgien, Holland, Lux.)'.

Kino-Enthusiasmus Die Schenkung Heimo Bachstein

Volker Pantenburg / Katrin Richter (Hg.)

Regel 16
Behälter B

Der nordische Film

Der nordische Film

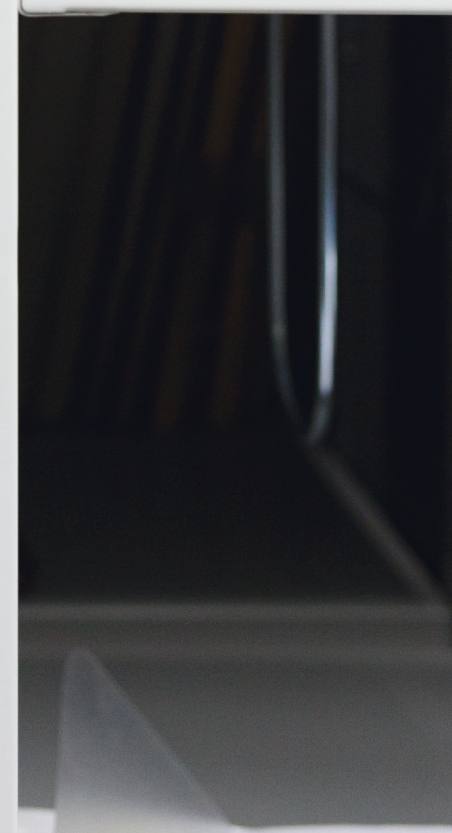
Dänemark
Finnland
Norwegen
Schweden

Der Kurzfilm der Beneluxstaaten (Belgien, Holland, Lux.)

Der Kurzfilm der Beneluxstaaten (Belgien, Holland, Lux.)

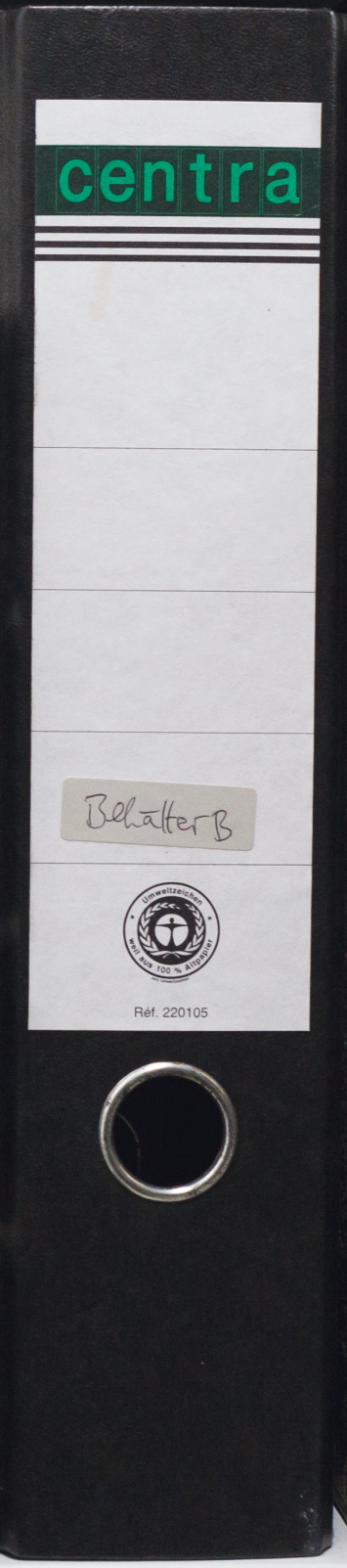
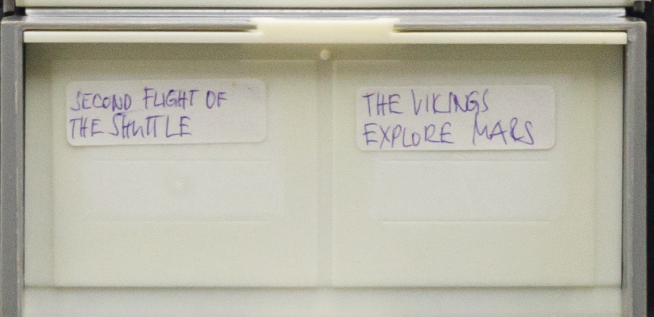
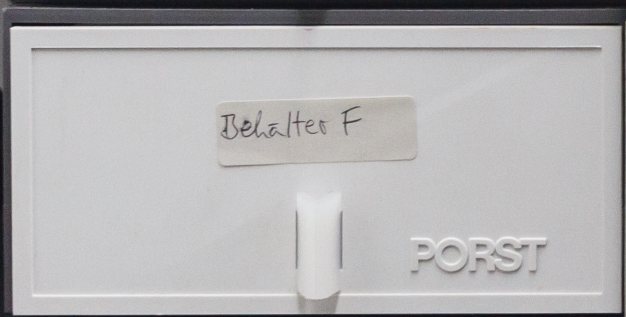
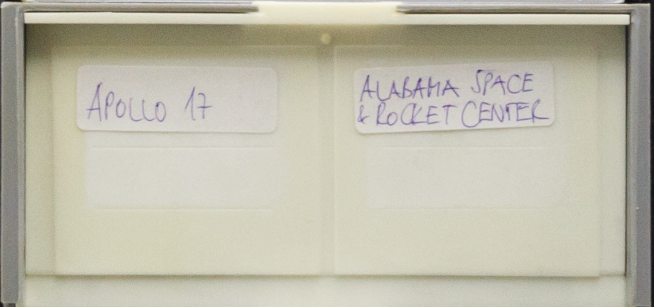
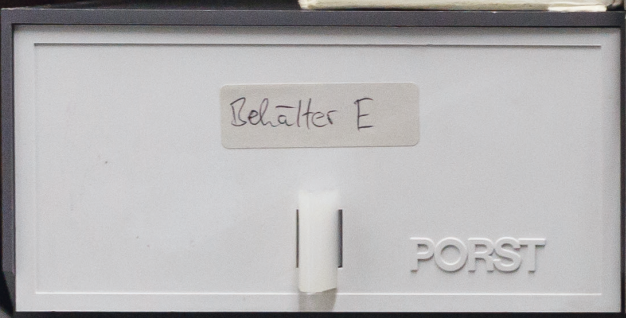
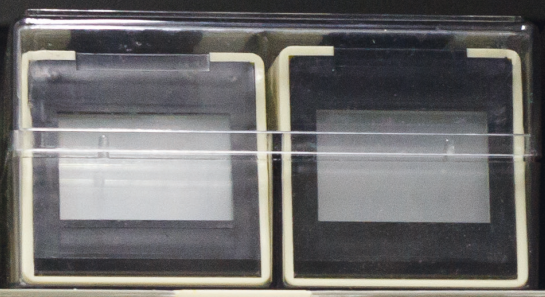
1.600 Monografien
 220 Zeitschriftentitel
 22.000 Fotografien
 7.900 Dias
 über 1.200 Filmstreifen
 280 Mappen mit 2.800 Texten
 3.500 Plakate
 2.000 Verleihbilder
 3.000 Presseinformationen
 1.800 Zeitungsausschnitte
 2.300 Broschüren
 850 Korrespondenzen

Alle abgebildeten Objekte in dieser Publikation
 sind aus der Schenkung Heimo Bachstein.









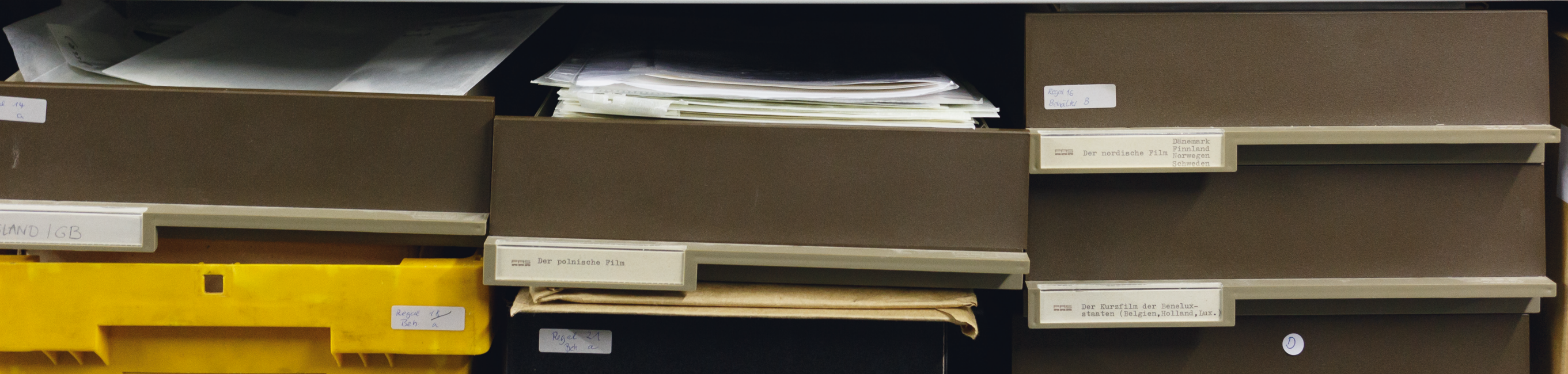
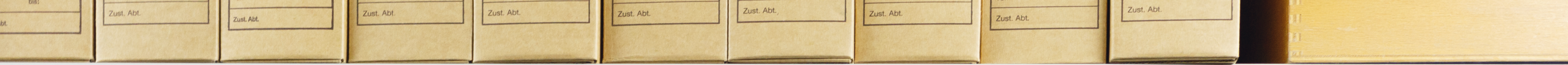
2. Das Kamera-Team



R 618 "Wünsche" - Werkfotos
Institut für Film und Bild









Kino-Enthusiasmus Die Schenkung Heimo Bachstein

Herausgegeben von Volker Pantenburg und Katrin Richter.
Unter Mitwirkung von Paulina Kutschka, Franziska Schade
und Sophie Spallinger, gestaltet von Ricarda Löser



LUCIA VERLAG

Inhalt

Vorwort

20

Katrin Richter

Gen Marktheidenfeld – Wie die Sammlung Heimo Bachstein nach Weimar kam

22

Volker Pantenburg

Heimo Bachstein – Enthusiast, Sammler, Kinoaktivist

24

Paulina Kutschka

New American Cinema/US-Amerikanisches Underground-Kino

31

Schreiber und Sammler

Yours sincerely, Heimo Bachstein

10 Tage New American Cinema

Special Treatment

Quickly and Cheaply

Bruce & Bruce

Frauen in der Film-Avantgarde

Still Warhol

All interviewed up?

Only Two Copies Left

Franziska Schade

Experimentalfilm in Deutschland

55

Die Entstehung des anderen Kinos

Die Geburtsstunde der »Hamburger Filmmacher Cooperative«

»Das andere Kino« – Die Filmemacher der Hamburger Gruppe

»... 2, 3, 4?« – Filmartikel

Bachstein und Costard – Der Briefkontakt auf drei Seiten

»Sozialistische Film Coop« – Das Ende der Filmmacher Cooperative?

Außenseiter – Die Künstler außerhalb der Filmschau

Briefwechsel Hein – Bachstein

XSCREEN – Das Kölner Studio für den unabhängigen Film

Völlig veraltet und unbrauchbar

Volker Pantenburg

Das Kino von Danièle Huillet und Jean-Marie Straub

83

Straub/Huillet

Eine Kleinstadt in Unterfranken

Straub-Retrospektive

»Ein Film muss gedreht werden«

Zwischen den Sprachen

Kader und Streifen

Enthusiasm meets Enthusiasm

Großbuchstaben und Kleinbuchstaben

Wunderbare, wilde Kraft

Materialbeschaffung rollt

Fragmente einer Sprache der Kinoliebe – Eine Filmreihe mit Gästen

115

Susanne Wagner: Kino/Liebe

It Came from Outer Space

Helmut Färber: Zu *It Came from Outer Space* und zum 9. Dezember 2015

Chiara Janssen: Entfernte Verwandtschaft

The Illiac Passion

Maja Naef: *The Illiac Passion*

Anna Ponnath: Die Qual der Bilderflut

American Underground

Gespräch mit Heide Schlüpmann und Karola Gramann

Maike Wiechert: American Underground

Filmkunstarchiv Heimo Bachstein – Eine Ausstellung

135

Autoren- und Gestalterverzeichnis

140

Impressum

142

Danksagung

143

Vorwort

Was passiert, wenn die umfangreiche Privatsammlung eines Kinobegeisterten ins Magazin einer öffentlichen Bibliothek wandert? Wie lässt sich die produktive und verwirrende Unordnung in eine genauso produktive, nun für Forschende nutzbare Ordnung transformieren, ohne dass die Energien und überraschenden Verknüpfungen in den Mappen, Umschlägen, Kartons verlorengehen? Was erzählt eine Sammlung wie diese über die Vorgeschichte der universitären Beschäftigung mit Film? Über Jugendfilmclubs und Volkshochschulen, über Festivals und Zeitschriften? Solche und andere Fragen stellen sich beim Lernen aus und Lehren mit den cinephilen Beständen. Dass ein Teil von Bachsteins Sammlung nun auf diese Weise zugänglich wird, ist nur möglich durch das, was wir zum Titel des Buchs gemacht haben: Kino-Enthusiasmus.

Volker Pantenburg und Katrin Richter

Gen Marktheidenfeld

Wie die Sammlung Heimo Bachstein nach Weimar kam

»Ja – so machen wir’s!« – mit diesem wörtlichen Handschlag wurde die Übergabe der filmwissenschaftlichen Sammlung Heimo Bachsteins zwischen seinem Vormund Horst Köhler und uns besiegelt. Die im Frühjahr 2010 von Wolfgang Beilenhoff an die Universitätsbibliothek Weimar vermittelte Schenkung ermöglichte die wichtige Ergänzung des seit den 1990er Jahren im Aufbau befindlichen Sammelschwerpunktes FILM.

Bereits im Spätsommer hielt der rote Wagen Wolfgang Beilenhoffs vor der Bibliothek, und wir luden einige Kisten mit bibliophilen Raritäten aus, verstaute diese im Magazin und katalogisierten sie hernach. Die Ankündigung, dass dies noch nicht alles sei, bestätigte sich, als wir – der Bibliotheksvolontär Vitalik Gürtler, der Unifahrer Michael Hündgen, Wolfgang Beilenhoff und ich – am nasskalten 8. Dezember 2010 in die Wohnung Heimo Bachsteins, Schlesienstraße 1 in Marktheidenfeld einbogen. Horst Köhler begrüßte uns und führte uns in einen mannshohen RAUM, der vom Architekten ursprünglich für das obligatorische Ehebett inklusive dreitürigem Kleiderschrank und der Standard-Schminkkonsole vorgesehen worden war. Allerdings erfuhr dieser RAUM in den letzten Jahren eine völlig andere Zuschreibung. Regale und Schränke, seien sie aus Holz, Stahl oder Pappe, standen zur optimalen Flächennutzung quer und längs gestellt, hingen verankert an den Wänden und waren beharrlich um die neueste, meterhoch aufgetürmte Verpackungskultur mit Preisangabe ergänzt worden. Alle Dinge, die wir von Heimo Bachstein besitzen, stammen aus diesem RAUM. Nachdem wir die Bücher und Zeitschriftenhefte in unseren dreißig Umzugskisten und diese im Kleintransporter – treppauf treppab – platziert hatten, beschlich uns das ungute Gefühl, dass der RAUM nicht wirklich lichter geworden war. Beim Öffnen der Schränke und Schubkästen wurde unsere Mission »Rettet Kulturgut« eindeutig: Schritt 1: soviel wie möglich einladen und Schritt 2: nochmals an diesen Ort zurückkehren. Entscheidend kam hinzu, dass die Wohnung noch vor dem Weihnachtsfest für die Neuvermietung zu räumen war und wir entsprechend rasant handeln mussten. Gesagt – getan. Die für den ersten Teilauftrag notwendigen 230 Kilometer der Rückfahrt absolvierten wir tapfer in einem nun sichtbar tiefergelegten Fahrzeug, mit ergonomisch grandios gestellten Kisten zur Fußablage oder Schächtelchen, die beim Bremsen schon mal im Genick lan-

den konnten. Aber: wir waren umhüllt von publizierter Filmgeschichte. Für die Erfüllung des zweiten Teilauftrages organisierte Wolfgang Beilenhoff zusammen mit dem wissenschaftlichen IKKM-Mitarbeiter André Wendler einen Transporter, und auch der Bibliotheksdirektor Frank Simon-Ritz unterstützte das Vorhaben. Am 14. Dezember 2010 starteten André Wendler und ich die zweite Tour. Trotz vereister Straßen herrschte in der Fahrerkabine fast schon Goldgräberstimmung, gespickt mit Erzählungen vom cineastischen Eldorado. Gehypt angekommen und eingeparkt, betraten wir den RAUM und sortierten gemeinsam mit Wolfgang Beilenhoff und Horst Köhler Agenturfotos, Presseinfos, Plakate, Platten, Filmrollen, Korrespondenzen, Visitenkarten, Briefmarken, Materialsammlungen. Wir beschleunigten unsere Schürf-Frequenz, als ein Mitarbeiter des zuständigen Sozialamts, im Türrahmen stehend, bereits die Größe des Müllcontainers berechnete. »Nein, nein, das nehmen wir noch mit!« – Ja, so war es. Und auf der Heimfahrt schien tatsächlich die Sonne in unseren von dramatischen Filmgeschichten beseelten Nuggets-Dialog.

Gern hätten wir uns bei Heimo Bachstein persönlich bedankt und ihn zu seiner Sammlung interviewt, aber aus Rücksicht auf ihn, der zu dieser Zeit bereits im Seniorenheim lebte, wurde uns davon abgeraten. Wir sind diesem Wunsch nachgekommen. Kurze Zeit nach der Übergabe verstarb Heimo Bachstein.

»Wenn Herr Bachstein wüsste, was wir hier tun, was würde er tun?« – so die Frage einer Studentin, nachdem sie im Rahmen des von Volker Pantenburg im Sommersemester 2015 ausgerichteten Seminars »Archiv und Cinephilie. Eine Recherche im Nachlass Heimo Bachsteins« den Bachsteinschen 16-mm-Film *Ping Pong* aus dem Jahre 1972 in einer Kiste entdeckt hatte. – Unsere Antwort ließ keine Sekunde auf sich warten: »Ja, er würde sich freuen. Was gibt es Besseres.«

Katrin Richter

Heimo Bachstein – Enthusiast, Sammler, Kinoaktivist

Heimo Bachstein, Jahrgang 1937, war Sparkassenangestellter und Filmenthusiast. Er lebte seit 1950 in Marktheidenfeld unweit von Würzburg, wo er 2011 starb. Bachsteins Filmbegeisterung schlug sich in den unterschiedlichsten cinephilen Aktivitäten nieder. In den 1960er Jahren begann er, Filmplakate und Fotografien zu sammeln, schrieb filmkritische Texte und Vorträge, korrespondierte mit Verleihern, Filmemachern und Festivalleitungen, agierte als Jurymitglied und wurde gelegentlich – etwa von Christoph Schlingensiefel in *United Trash* (1996) oder in Ralf Rückauers Kafka-Adaption *Gibs auf* – als Schauspieler besetzt. Um 1970 herum drehte er selbst kurze Experimentalfilme auf 8 und 16 mm, die unter anderem auf der »Internationalen Filmwoche Mannheim« und auf den »Sportfilmtagen Oberhausen« gezeigt wurden.¹

Welche Möglichkeiten hat ein Angestellter fernab der Metropolen in der bundesrepublikanischen Nachkriegszeit der 1950er und 1960er Jahre, Filme kennenzulernen und passiv oder aktiv an der Filmkultur zu partizipieren? Er kann Zeitschriften wie *Filmkritik*, *film* oder *Film Culture* abonnieren, seine Begeisterung per Brief und Telefon nach außen tragen und Filmemacher oder Verleiher um Informationen bitten. Und er kann sich dafür einsetzen, dass Filme, auch und gerade solche abseits des üblichen Kinoprogramms, in Marktheidenfeld gezeigt werden. Beide Wege hat Bachstein Zeit seines Lebens mit großem Erfolg beschritten. Er hat unzählige Schreiben an zentrale Akteure der internationalen Filmkultur auf den Weg gebracht und um Materialien für seine stetig wachsende Sammlung gebeten. Als aktives Mitglied der Jugendfilmclub-Bewegung, später dann, gemeinsam mit Horst Köhler, als Leiter des Filmforums der Volkshochschule Marktheidenfeld, hat er dafür gesorgt, Filme, oft in Begleitung der Regisseure, in das örtliche Kino zu holen.

»Die Filme traten ins Leben ein: Verweis auf ein mögliches Leben jenseits eng empfundener Gegenwart.«² So beschreibt Werner Dütsch, langjähriger Redakteur der WDR-Filmredaktion und Generationsgenosse Bachsteins, das utopische Potential, das die Begegnung mit dem Kino auch und gerade im kleinstädtischen Kontext entfalten konnte. Ähnlich wird es Bachstein gegangen sein, als er von den Filmen des »New American Cinema« aus New York oder von den ersten Werken Jean-Marie Straubs und Danièle Huilletts erfuhr und sich nach und nach die aktuelle Kinolandschaft ebenso wie die Filmgeschichte erschloss. In den Jahrzehnten bis zu seinem Tod im Jahr 2011 verwandelte sich die Wohnung in der Schlesienstraße 1 in eine stetig wachsende filmkulturelle Wunderkammer. Diaserien, Pressematerial, Programmhefte, Notizen zu Filmeinführungen, Drehbücher, Manuskripte – Bachsteins Sammlung führt in beinahe enzyklopädischer

Eine der zahlreichen Festival-Akkreditierungen Bachsteins



Weise vor, in welchen Medien und auf welchen Zirkulationswegen sich die Expertise und Begeisterung für das Kino verbreitete und regionale ebenso wie internationale Milieus ausbildete.

Bachstein war sich früh bewusst, dass sein Archiv von mehr als nur privatem Interesse sein würde. Im Briefkopf und auf verschiedenen Stempeln bezeichnet er die Sammlung mal als »Eisenstein-Archiv«, mal als »Filmwissenschaftliche Sammlung«, dann wieder als »Bachstein-Archiv« oder »Filmkunstarchiv Heimo Bachstein«. Offensichtlich hoffte er, dass die Bestände ein wichtiger Fundus für die film- und kulturwissenschaftliche Forschung sein könnten.

Die Auseinandersetzung mit den Objekten und Dokumenten gibt ihm recht: Tatsächlich handelt es sich um eine »Filmwissenschaftliche Sammlung«, auch wenn (oder gerade weil) sie von einem Amateur aufgebaut wurde, der ohne institutionelle Anbindung oder akademische Verwertungsabsicht aus purer Leidenschaft handelte und viel Zeit, Energie und Geld investierte, um sein Leben in der – wie auch immer abgeleiteten – Gegenwart der Filme zu verbringen.

Die Sammlung Bachsteins ist persönlich und bisweilen idiosynkratisch, aber sie gibt auch in allgemeinerem Sinne Aufschluss darüber, wie und wo Filmdenken und die seriöse Auseinandersetzung mit dem Medium stattfinden konnte, bevor sich eine Filmwissenschaft überhaupt disziplinär formierte.³ Zu erinnern ist auch daran, dass das Individuell-Obsessive und das Institutionelle in der Geschichte der Cinephilie kaum voneinander zu trennen sind. Ohne die Begeisterung eines Henri Langlois keine Cinémathèque Française, ohne die Initiative Ulrich und Erika Gregors kein »Kino Arsenal« und kein »Internationales Forum des Jungen Films« bei der Berlinale. Ohne Jonas Mekas und Bruce Baillie und die von ihnen begründeten Institutionen, um Beispiele zu nennen, für die sich Bachstein besonders interessierte, kein amerikanisches Underground-Kino.

Das Undisziplinierte, Regel- und Maßlose der Sammelleidenschaft ist untrennbar vom cinephilen Impuls und erweist sich rückblickend als aussagekräftig. Es ist »das ganze Kino«, für das sich Bachstein interessiert: kubanische Filmplakate ebenso wie Presseinformationen zu anlaufenden Unterhaltungsfilmen, in Kleinstauflage gedruckte Publikationen des amerikanischen Experimentalfilms ebenso wie Fotos über Fotos über Fotos (eine erste grobe Zählung im Sommer 2015 kam auf mehr als 20.000 Abzüge).

Dennoch lassen sich innerhalb dieser überbordenden Materialfülle Schwerpunkte erkennen: Wie bei jedem Kinobegeisterten sind Vorlieben für einzelne Regisseure erkennbar – allen voran Sergeij Eisenstein, zu dem Bachstein eine

substanzielle Anzahl Bücher und Arbeitsmaterialien sammelte, aber auch Ottomar Domnick oder Werner Nekes. Darüber hinaus ist aber, gerade in den Dokumenten und Sammlungsobjekten der 1960er und 1970er Jahre, eine deutliche Parteinahme für marginale, an den Rändern des Kinos verortete Strömungen erkennbar. Gut möglich, dass Bachstein sich aufgrund seiner eigenen Marginalisierung als Kleinwüchsiger weit entfernt von den filmkulturellen Metropolen in diesen Formen der Avantgarde wiedererkannte. Auch der freie Umgang mit Sexualität in den Filmen Andy Warhols oder Jack Smiths übten als »Verweis auf ein mögliches Leben« eine Faszination auf Bachstein aus.

Bachsteins Sammlung kam 2010 durch Vermittlung Wolfgang Beilenhoffs nach Weimar.⁴ Nachdem sie zunächst nur vereinzelt konsultiert wurde, begann im Sommer 2015 eine gezieltere Auseinandersetzung mit den 65 Regalmetern im Magazin der Universitätsbibliothek. Dank der Offenheit und des beispiellosen Engagements Katrin Richters war es möglich, dass wir uns zwei Semester lang in Seminarveranstaltungen forschend, lernend und lehrend mit Bachsteins Archiv beschäftigen konnten. Im Rahmen eines Studienmoduls zum Thema »Archiv« ließen wir uns von den weitgehend unsortierten Materialien überraschen und sondierten im Laufe des Sommersemesters 2015 einige vielversprechende Themen, die zu inhaltlichen Schwerpunkten einer Ausstellung in der Universitätsbibliothek wurden. Die Themen der Ausstellung sowie eine fotografische Dokumentation sind in dieser Publikation abgedruckt.⁵

Im darauf folgenden Wintersemester widmeten wir – in diesem Fall ein kleines Seminar mit den Teilnehmerinnen Paulina Kutschka und Franziska Schade – uns drei Schwerpunkten, die hier umfassend behandelt werden und die Grundlage des Buchs bilden: dem deutschen Experimentalfilm, wie er sich besonders im Umfeld der Hamburger Filmmacherkooperative und durch Birgit und Wilhelm Heins XSCREEN in Köln entwickelte; dem »New American Cinema« an der amerikanischen West- und Ostküste; schließlich dem Kino von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet, mit denen Bachstein vier Jahrzehnte lang korrespondierte. Um auch das Kino als Ort und Gravitationszentrum der Sammlung zu seinem Recht kommen zu lassen, fanden zudem im Winter 2015/16 an drei Abenden Filmprojektionen im Weimarer Lichthaus-Kino statt. Filme und Filmprogramme, zu denen

Heimo Bachstein in *Gibs auf* (1995) von Ralf Rückauer



Bachstein Affinitäten hatte, wurden gezeigt und von Gästen eingeführt, die in engem Bezug zu Bachstein oder den Filmen standen. Auf diese Weise waren Helmut Färber aus München, Karola Gramann und Heide Schlüpmann aus Frankfurt/Main sowie Maja Naef aus Basel zu Gast und diskutierten über Jack Arnold, den amerikanischen Underground und Gregory J. Markopoulos. Studierende aus dem parallel laufenden Seminar »Filmkritik« der Dozentinnen Lena Serov und Susanne Wagner waren eingeladen, über die Abende Texte zu verfassen, die ebenfalls in diesem Buch nachzulesen sind.

Das Buch, bei dem wir das Vergnügen hatten, mit der Gestalterin Ricarda Löser von der Fakultät Kunst und Gestaltung der Bauhaus-Universität zusammenzuarbeiten, soll vor allem dazu dienen, einen kleinen Teil der Sammlung sichtbar und auf die Fülle und Unterschiedlichkeit des Materials aufmerksam zu machen.⁶ Es versteht sich als ein erster Schritt auf dem Weg zur Erschließung der weitläufigen Bestände und zugleich als Einladung, mit der Sammlung weiterzuarbeiten. Mittelfristig ist geplant, die Schenkung ganz oder in Teilen in einer virtuellen Forschungsumgebung online zugänglich zu machen. Bei der Arbeit an

Ausstellung und Buch stellte sich schnell heraus, dass Bachsteins Sammlung weit mehr als nur ein archivarischer Fingerabdruck seiner Vorlieben ist. Mindestens ebenso viel lässt sich über die Infrastrukturen und Organisationsformen der Cinephilie erfahren: Über Filmfestivals und Juryarbeit, über Zeitschriften und Verleihaktivitäten, über wichtige und oft zu wenig beachtete Vermittlungsinstanzen wie Filmclubs oder kommunale Kinos. Auch allgemein lässt sich am Beispiel Bachsteins über die Differenzen von Sammlung und Archiv, das Verhältnis paraakademischer Praktiken zum akademischen Diskurs oder die Spannung zwischen den expansiven affektiven, libidinösen Aspekten und den bürokratischen Einhegungen durch Mappen, Listen, Verzeichnisse und andere Ordnungs- und Sortiermechanismen nachdenken.

Heute ist Bachsteins Sammlung verstreut auf verschiedene Institutionen. Durch die Vermittlung Karola Gramanns und Heide Schlüpmanns kam die 2.583 Bände umfassende Filmbibliothek 2002 an das Institut für Filmwissenschaft der Goethe-Universität Frankfurt, 2008 schenkte Bachstein technische Geräte und 400 Plakate aus seiner Sammlung dem Film-, Photo-, Tonverein Gemünden, 2010

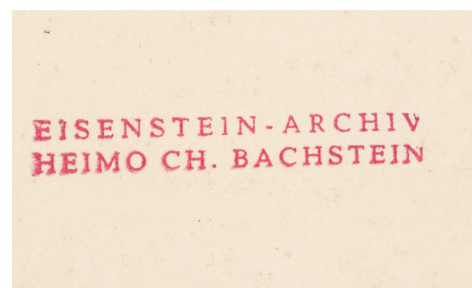
Filmrolle *Ping Pong* 16 mm, 1972. Regie: Heimo Bachstein



Visitenkarte



Stempel



ergab sich der Kontakt zur Bauhaus-Universität Weimar, der zu der großzügigen Schenkung von mehr als 1.600 Büchern und 220 Zeitschriften sowie einer beinahe unüberschaubaren Fülle an Kino-Materialien führte. Was in dieser Publikation zu sehen ist, ist also die sprichwörtliche Spitze eines Eisbergs. Nach den bisherigen Erkundungen ist jedoch schon jetzt mehr als deutlich, dass sich Bachsteins Schenkung an die Bauhaus-Universität Weimar in vielerlei Hinsicht als Geschenk erwiesen hat.

Volker Pantenburg

1_ Mehr über Bachstein erfährt man in Achim Rügers Porträtfilm *Heimo Bachstein. Ein Leben für den Film* (2004), der – fast versteht es sich von selbst – als VHS-Kassette ebenfalls Teil von Bachsteins Sammlung ist.

2_ Werner Dütsch: *Im Banne der roten Hexe. Kino als Lebensmittel*, Würzburg: Königshausen und Neumann 2016, Umschlagtext.

3_ Hier wären Bachsteins Bemühungen in eine umfassendere Kartografie »vorakademischer Filmwissenschaft« einzutragen, wie sie seit Kurzem entworfen wird. Vgl. Rolf Aurich/Ralf Forster (Hg.): *Wie der Film unsterblich wurde. Vorakademische Filmwissenschaft in Deutschland*, München: edition text und kritik 2015.

4_ Vgl. Katrin Richters ausführliche Darstellung in dieser Publikation.

5_ Umfassend dokumentiert sind die Recherchen und kuratorischen Planungen bis zur Ausstellung im Weblog *Archiv und Cinephillie: Die Schenkung Heimo Bachstein* (<https://bachsteinweimar.wordpress.com/>).

6_ Inspirierend für uns waren dabei zwei Publikationen, die sich auf die Sammlungsbestände weitaus größerer Institutionen beziehen: *Living Archive. Archivarbeit als künstlerische und kuratorische Praxis der Gegenwart*, hg. von Stefanie Schulte Strathaus und Ulrich Ziemons, Berlin: b_books 2013 und *Kollektion. Fünfzig Objekte: Filmgeschichten aus der Sammlung des Österreichischen Filmmuseums*, hg. von Paolo Caneppele und Alexander Horwath, Wien: Filmmuseum/Synema 2014.

New American Cinema / US-Amerikanisches Underground-Kino

Paulina Kutscha

New American Cinema

»Im September 1960 taten sich etwa dreißig junge New Yorker Filmemacher zusammen und beschlossen die Gründung der »New American Cinema Group«; unsere Absicht war, einander gegenseitig bei der Produktion eigener Filme zu helfen, neue Formen der Verbreitung zu entwickeln, damit ein neues Publikum zu finden, und unsere Arbeiten gemeinsam zu propagieren. Schon bei unserer ersten Versammlung einigten wir uns auf eine Grundregel: Keine ästhetischen oder theoretischen Diskussionen, sondern gemeinsame Lösung der rein ökonomischen Probleme.«

Jonas Mekas, zu finden in einer Sendungsbeilage des Westdeutschen Rundfunk (WDR), aufbewahrt in einem roten Schnellhefter mit Sparkassen-Logo.

Schreiber und Sammler

Bachstein und das New American Cinema

Drei Mappen, reichlich gefüllt mit Dokumenten zum Thema »New American Cinema«, sind im Bachstein-Archiv zu finden und präsentieren ein Stück amerikanischer Filmgeschichte auf ganz besondere Art. Bei den hier gesammelten Dokumenten handelt es sich nicht nur um eine Aufzählung von Daten und Fakten, sondern auch um eine Sammlung von persönlichen Briefen sowie Porträts amerikanischer Filmemacher, Standfotos, Filmschnipsel, Postkarten und Programme, Rechnungen, Zeitschriften, Plakaten, Kopien aus Büchern und vielem mehr. Eine durchgängige Systematik ist in der Vielfalt der Objekte nicht zu erkennen. Die Fotos sind ordentlich in durchsichtige Umschläge in der Mappe »New American Cinema – Presse, Artikel, Berichte« verpackt, die Zeitschrift »Canyon Cinema News« ist in der Mappe »Canyon Cinema« aufbewahrt. Briefe von oder an Filmemacher oder Verlage sind in jeder der drei Mappen zu finden. Das vielfältigste Material enthält die dickste Mappe mit der Aufschrift »New American Cinema«. Darüber hinaus sammelte Heimo Bachstein auch Bücher und Zeitschriften zum Thema.

Das Vorhandene spiegelt nicht nur die Geschichte des Experimentalfilms der 1960er und 1970er Jahre in den USA, es erlaubt auch Rückschlüsse auf den Sammler Heimo Bachstein. Er tritt in Briefkontakt mit vielen der Filmemacher. Dazu sucht er in amerikanischen Zeitschriften nach Adressen und schaltet gelegentlich selbst Anzeigen in »Canyon Cinema News« und »The Village Voice«. Dann verschickt er seine Briefe, die jeweils einem ähnlichen formalen Muster folgen, in die USA. Die Entfernung zwischen seiner Heimat, der Kleinstadt Marktheidenfeld in Bayern und den Metropolen New York und San Francisco verstärkt sicherlich das Verlangen, so viele Informationen wie möglich aus erster Hand zu bekommen.

Trotz ihres beträchtlichen Umfangs erinnern Bachsteins Materialien eher an die liebevolle Sammlung eines Filmenthusiasten als an ein Archiv, auch wenn Bachstein in Briefen von seinem »Filmkunstarchiv« spricht und sich einen entsprechenden Stempel hat anfertigen lassen.

Die Dokumente aus den Mappen zur Thematik »New American Cinema«, die in diesem Abschnitt zu sehen sind und kommentiert werden, sollen einen möglichst vielfältigen Überblick über das »New American Cinema« geben. Doch »hinter der Kulisse« verbirgt sich bekanntlich noch weitaus mehr.

FILMKUNSTARCHIV
HEIMO BACHSTEIN

Canyon
Cinema News

New American Cinema

Presse-Artikel-Berichte

LEITZ
Juris 924
Made in Germany

34

New American Cinema

Fotos

LEITZ
Juris 924
Made in Germany

35

Film-Makers’ Cooperative

»On April 25th, 1962, independent film-makers got together and created their own cooperative film distribution center, Film-Makers’ Cooperative. Film-Makers’ Cooperative is run by the film-makers themselves, supervised by a committee of seven film-makers, elected once a year. All independent film-makers are free to join the Coop. The membership card to the Coop is the film. No contracts are signed. From the income, the Coop keeps 25% [...], the film-maker gets 75% [...]. There are no restrictions on the subject matter, the length of the film, the width (mm) of the film, or the budget of the film.«

Jonas Mekas: Brief Histories of the Three Organizations under the Discussion, in: Film Culture Nr. 42 (1966), S. 46.

Yours sincerely, Heimo Bachstein

Am 15. Februar 1968 schickte Heimo Bachstein seinen ersten Brief nach Amerika. Er ist an die New Yorker »Film-

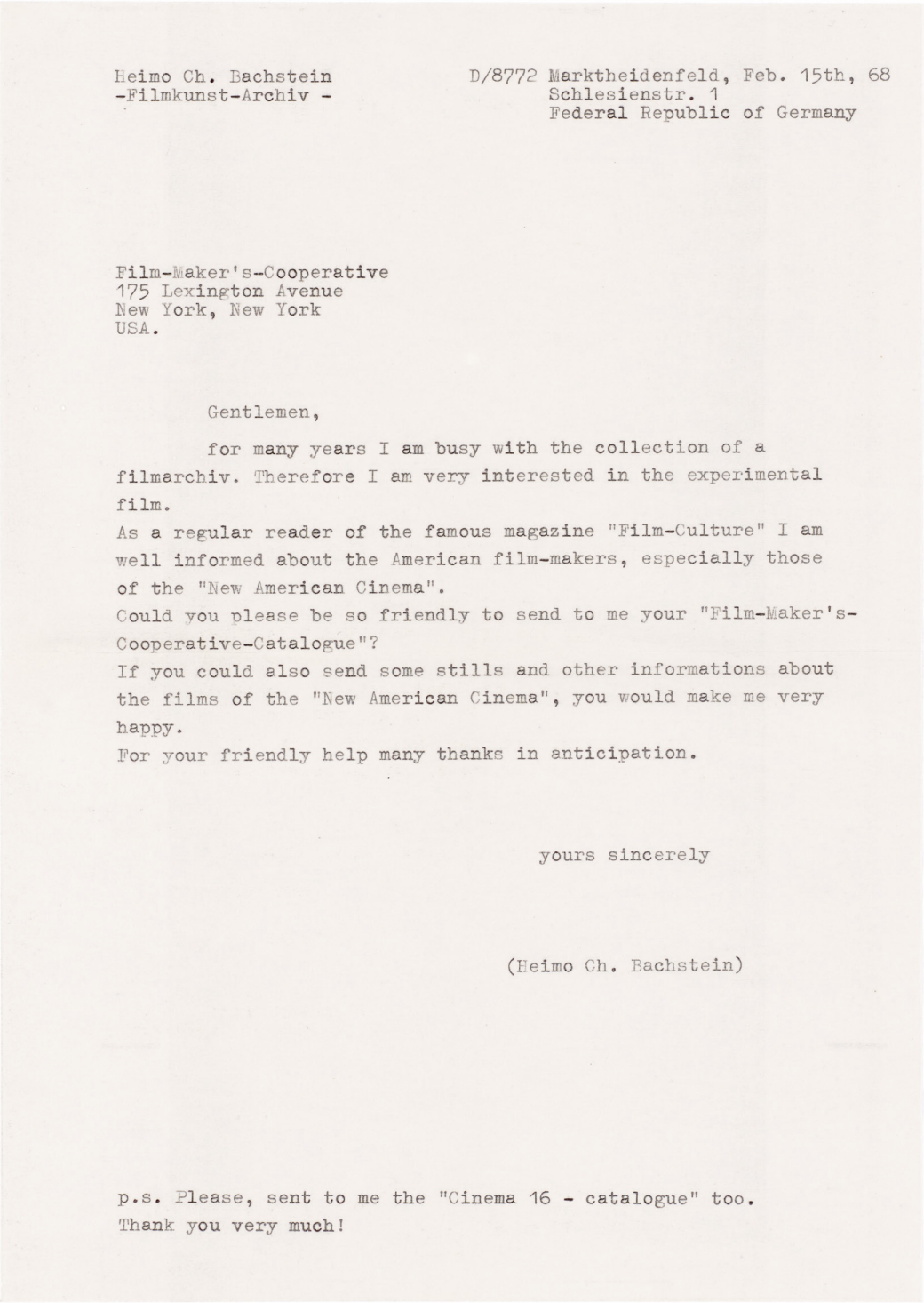
Makers’ Cooperative« adressiert, die 1962 gegründete Verleihorganisation der »New American Cinema Group«. Bachstein ist vermutlich durch die Zeitschrift »Film Culture« auf diese neue Gruppe von Filmemachern aufmerksam geworden, zumindest, so ist es in dem Brief zu lesen, ist er durch die Zeitschrift schon gut über die Akteure des New American Cinema informiert. Da viele Dokumente in den Mappen nicht datiert sind, bleibt es Spekulation, ab wann Bachstein anfängt, sich für den amerikanischen Avantgardefilm zu interessieren. Sicher ist, dass er in diesem Jahr den Mut fasst, mit den amerikanischen Filmemachern in Kontakt zu treten. Zu zählen sind 16 Briefe nach Amerika und 13 Antworten. Vermutlich gab es noch weitaus mehr, die nicht ihren Weg in die Mappen gefunden haben.

Viele der Briefe zur ersten Kontaktaufnahme ähneln sich formal stark. Bachstein berichtet kurz von seinem Filmarchiv, schreibt meistens auch, dass er Angestellter einer Sparkasse ist und bittet um Informationen oder übriggebliebenes Filmmaterial. Manchmal verschickt er mehrere solcher Briefe an einem Tag. Neben seiner Anstellung in der Sparkasse, seinem Engagement für die Marktheidenfelder Filmkultur und den Filmfestivals und Veranstaltungen, die er besuchte, blieb sicher kaum Zeit für die Erweiterung seines Archivs. Gleich drei Briefe sind zum Beispiel auf den 26. Januar 1971 datiert. Er schreibt an »Canyon Cinema News« und erkundigt sich nach dem Verkauf von 8-mm-Kopien, er bittet den Filmemacher Scott Bartlett im üblichen Kontaktaufnahmemodus um Material seiner Filme, und er versucht erneut Bruce Conner zu kontaktieren, um nach dessen neuesten Filmen zu fragen.

Brief Bachsteins an die Film-Makers’ Cooperative, 15. Februar 1968

Die Antworten sind mal mit herzlichen Grüßen unterzeichnet und klingen nach einer sehr freund-schaftlichen Beziehung, mal aber auch ganz förm-lich, eher durch die Hoffnung der Filmemacher getrieben, einen ökonomischen Nutzen aus der Aufnahme in ein großes Archiv zu ziehen. Seine Bitte um Filmmaterial wird oft erhört: Häufig legen die Filmemacher ein Foto aus dem neuen Film bei oder schicken Filmschnipsel mit.

Ein direktes Antwortschreiben der »Film-Makers’ Cooperative« auf diesen ersten Brief ließ sich in den Unterlagen bislang nicht finden, auch keiner der beiden angeforderten Kataloge. Dieses erste Mal scheint Bachstein enttäuscht worden zu sein. Doch das war für ihn noch lange kein Grund aufzugeben.



Literarisches Colloquium Berlin

Eine Mappe in der Sammlung Bachsteins enthält vielfältiges Material zum »Literarischen Colloquium Berlin«, gegründet im Mai 1963, damals wie heute »Am Sandwerder 4« zu finden. Wolfgang Ramsbott wurde Leiter der bald gegründeten Filmabteilung, die eine frühe, wenn auch kleine Keimzelle für den experimentellen Film in der BRD darstellt. An acht Abenden wurden dort 1965 die »Veränderungen im Film«, so der Titel der Reihe, mit Filmemachern des New American Cinema diskutiert: Brakhage, Conner, Vanderbeek, Emshwiller, d'Avino und Shirley Clarke waren mit Filmen zu Gast. Die Zeitschrift »Film«, die Bachstein bezog, berichtete ausführlich: Vielleicht ist das der Funken, der Bachsteins Begeisterung entfachte.

Volker Pantenburg, 29. Oktober 2015, 100 Worte

10 Tage New American Cinema

Programmblatt der Filmreihe des ICD, Juni 1968

Vom 4. bis zum 15. Juni 1968 organisiert die ICD (International Cultural Diplomacy) zusammen mit dem Amerikahaus in München die Veranstaltung »10 Tage New American Cinema«. Während dieser Zeit werden um die sechzig Filme der amerikanischen Avantgarde vorgeführt. Das Programm zur Veranstaltung findet sich in Bachsteins Mappe »New American Cinema«. Das könnte die erste Gelegenheit und somit Auslöser für Heimo Bachstein gewesen sein, sich für die Filme des sogenannten »Off Hollywood« zu interessieren. (Eine andere Gelegenheit wäre bereits 1965 in Berlin gewesen, siehe dazu »Literarisches Colloquium Berlin«.)

Bei den Vorführungen anwesend ist der spätere Mitbegründer der »Anthology Film Archives« P. Adams Sitney. Er machte es sich in den späten 1960er Jahren zur Aufgabe, mit einer Auswahl an Filmen des New American Cinema durch Europa zu reisen und sie einem möglichst breiten Publikum vorzustellen. Seine Filmauswahl ist dabei keineswegs nur eine plakative Vorführung der »Höhepunkte«, sondern soll alle Facetten des Experimentalfilms veranschaulichen.

Das Programm, das wir bei Bachstein finden, umfasst fünf Seiten. Neben den zeitlichen Angaben zu den einzelnen Filmvorführungen auf Seite 2 findet sich auf den Seiten 3 bis 5 eine Einführung von Sitney. Er bemüht sich, das Thema so zugänglich wie möglich zu gestalten: »Um den Zuschauern, die mit der Tradition der unabhängigen Filmproduktion in Amerika nicht vertraut sind, zu einem besseren Verständnis der Absichten und Strukturen dieser Filme zu helfen, habe ich sieben künstliche Kategorien für sie aufgestellt. Diese Kategorien existieren nicht eigentlich. Filme erfüllen eine Vielzahl von Absichten – und doch keine Absicht. Einige Filme können in alle sieben Kategorien passen, andere in gar keine.« (S. 3)

Ken Jacobs' *Little Stabs of Happiness* beispielsweise nennt er ein »Film-Diary« wegen der zusammen geschnittenen, kleinen Episoden, die an private »Heimfilme« erinnern. Robert Nelsons Film *oh, dem watermelons* zählt er zum »social cinema«, denn der Film beschäftige sich, wenn auch auf sehr surrealistische Art und Weise. mit dem Ras-

F I L M			
10 TAGE NEW AMERICAN CINEMA		4. Juni 1968	
Dienstag 4. Juni 20 Uhr Amerikahaus	BRUCE BAILLIE PETER KUBELKA ROBERT NELSON ED EMSHWILLER	Castro Street (1966) Unsere Afrikaner (1966) Oh dem Watermelons (1965) Relativity (1966)	10 min 12 min 12 min 36 min
Mittwoch 5. Juni 20 Uhr Parklichtspiele	GEORGE LANDOW JONAS MEKAS BRUCE BAILLIE	Bardo folies (1967) The Brig (1964) Tong (1966) Castro Street (1966)	45 min 69 min 5 min 10 min
Donnerstag 6. Juni 20 Uhr Parklichtspiele	DAVID BROOKS KEN JACOBS GORDON BALL THOM ANDERSEN SHIRLEY CLARKE STORM DE HIRSH	Winter (1964-66) Little Stabs of Happiness (1964) Georgia (1966) Mellling (1966) Brigel - go - round (1958) Peyote Queen (1965) Trap Dance (1967) A Matter of Boobies (1966) Relativity (1966)	20 min 18 min 3 min 6 min 4 min 6 min 2 min 1 min 36 min
Freitag 7. Juni 20 Uhr Parklichtspiele	HARRY SMITH	Early Abstractions (1939-48) Heaven and Earth Magic (1950-60) Late Superimpositions (1963-64)	30 min 60 min 30 min
Sonntag 8. Juni 20 Uhr Parklichtspiele	STAN BRAXHAGE	The Art of Vision (1961-65)	4 1/2 Std
Sonntag 9. Juni 20 Uhr Parklichtspiele	GREGORY MARKOPOULOS	Himself as Himself (1967) Through a Lens Brightly Mark Today!! (1967) Circus Notebook (1967) Adebar (1954) Schwafelstein (1966) Arnulf Rainer (1958) Unsere Afrikaner (1966)	60 min 15 min 15 min 20 min 2 min 2 min 2 min 12 min
Montag 10. Juni 20 Uhr Parklichtspiele	WILLARD MAAS TAYLOR MEAD BEN VAN METER MARIE MENKEN RA SCHNEIDER ROBERT NELSON	Andy Warhol's Silver Plateations (1967) European Diaries (1964) Up right L.A. burning...ahh (1965-66) Wierling (1966) Lull in Gullfry (1966) Oh dem Watermelons (1965)	5 min 50 min 20 min 5 min 15 min 12 min
Dienstag 11. Juni 20 Uhr Parklichtspiele	ROBERT BREER	A Minicla (1954) Recreation (1956-57) Jennetons Balcon (1957) A Man and his Dog out for Air (1957) Homage to Jean Tinguely's "Homage to New York" (1960) Horse over Ten Kante (1962) Rizes (1961) Pop's Birthday (1962) Breastling (1963) Flartlight (1964) 66' (1966) Time of the Locust (1966) L'Anticorde (1967) Day Concertines (1966) The Devil is dead (1964) Overflow (1966) Detention (1966)	30 sec 3 min 6 min 3 min 11 min 6 min 3 min 12 min 6 min 11 min 3 min 15 min 2 min 5 min 20 min 10 min 12 min
Mittwoch 12. Juni 20 Uhr Parklichtspiele	RON RICE FLUXUS ANTHOLOGY STAN VANDERBEEK RED GROOMS ANDY WARHOL	Sensless (1962) Chumlum (1964) Anderson, Caley, Shioni, Onay, Sheritz, Landow, Macdonald, Jones) Skullduggery (1961) Panels for the Walls of the World (1966) Red Feet (1966)	29 min 26 min 40 min 5 min 10 min 30 min
Donnerstag 13. Juni 20 Uhr Parklichtspiele	KEINE VORSTELLUNG		
Freitag 14. Juni 20 Uhr Galerie Heiner Friedrich Maximilianstraße 15	STAN BRAXHAGE	Songs 1 - 25	4 Std

sismus in Amerika. Ron Rices Film *Chumlum* mit seinen rauschartigen Farben, seiner mystischen Musik und überlagernden Montagen wird als »abstract cinema« bezeichnet. Auf der letzten Seite findet sich eine Liste mit Literatur zur Thematik – als Quelle sicher ein »gefundenes Fressen« für

Heimo Bachstein, der sich keine Gelegenheit entgehen ließ, seine private Bibliothek zu erweitern. Die hier gelistete Zeitschrift »Film Culture« hatte er auf jeden Fall abonniert.



Film-Makers' Distribution Center

»Until Spring, 1966, the Film-Makers' Coop conducted mainly what is generally known as ›non-theatrical‹ distribution. By Spring, 1966, the demands from commercial theaters increased to such an extent that a subdivision of the Coop, the Film-Makers' Distribution Center, had to be created. [...] The main function of the Center is to take care of the commercial bookings and promotion of the independently made feature films, and ›shorts‹; to expand the theatrical distribution of independent cinema across the country. Distribution terms [...] are 50% [...] to the film-maker and 50% [...] to the Center.«

Jonas Mekas: Brief Histories of the Three Organizations under the Discussion, in: Film Culture Nr. 42 (1966), S. 46.

Special Treatment

Film Culture Nr. 42, Frühjahr 1966

Warum es für eine Organisation wie die »New American Cinema Group« besonders wichtig ist, auch auf einem kommerziell unabhängigen Weg in die Presse zu gelangen, liegt auf der Hand: Vielen New Yorker Journalisten dürfte es schwer gefallen sein, die Filme des New American Cinema so zu betrachten wie von den Filmemachern gewollt, und so war vermutlich entweder mit völligem Schweigen oder mit herablassender Kritik von etablierten Zeitungen zu rechnen.

Shirley Clarke, Filmemacherin der »New American Cinema Group«, erklärt in einem Interview die Notwendigkeit der Gründung des »Film-Makers' Distribution Center« mit einem Argument, das auch die Notwendigkeit einer eigenen Zeitschrift für den Avantgardefilm deutlich macht: »Independently made films need special treatment. We are talking about films that need handling and need to be treated not as one of a bucket of films, but for what each individual film is saying.«¹ Es war deshalb ein glücklicher Umstand, dass zum Zeitpunkt der Gründung der Gruppe bereits eine Zeitschrift existierte, die wusste, wie man über unabhängigen Film schreiben konnte.

»Film Culture« erschien vierteljährlich und wurde von Jonas Mekas herausgegeben. Zusammen mit seinem Bruder Adolfas gründete er das Magazin 1954. Die Zeitschrift bot Raum für unterschiedlichste Gedanken zum Avantgardefilm. In ihr werden Interviews mit Filmemachern, Informationen zu Filmfestivals, Standfotos, Filmkritiken und Veranstaltungshinweise veröffentlicht. Heimo Bachstein beschreibt sich schon im Brief an die New Yorker Coop von 1969 als regelmäßigen Leser des Magazins. In seiner Schenkung an die Universitätsbibliothek der Bauhaus-Universität Weimar lassen sich bisher nur drei Ausgaben finden: Nr. 36 von 1965, Nr. 42 von 1966 und Nr. 56–57 von 1973.

Die 42. Ausgabe von »Film Culture« erscheint kurz nach dem Filmfestival in New York 1966. Auf ihrem Titelbild ist ein Foto, das unter anderem Pasolini und Agnès Varda während einer Podiumsdiskussion des Festivals zeigt. Viele der Artikel berichten über das Festival, das Amos Vogel, mit »Cinema 16« ein weiterer Partisan des unabhängigen Kinos, drei Jahre zuvor gegründet hatte, und im Mittelteil sind Fotoimpressionen auf hochwertigerem Papier gedruckt.

Darüber hinaus ist in dieser Ausgabe auch ein großer Teil der Darstellung und Erklärung der »Film-Makers' Cooperative« und der dazugehörigen Distributionsstelle gewidmet. Es finden sich zahlreiche Gespräche mit bedeutenden Namen des New American Cinema, welche Fragen rund um die Organisation der Distribution des unabhängigen Films und des »new cinema« beantworten.

¹ Shirley Clarke on the Need of the Coop and on her Experiences with Commercial Distributors, in: Film Culture Nr. 42 (1966), S. 46–47, hier: S. 47.



Canyon Cinema vs. Film-Makers'

West Coast vs. East Coast: »I think that the Cinematheque performs a disservice to the film-maker through the mismanagement and ineptitude of Jonas Mekas«, schreibt Bruce Conner empört von San Francisco nach New York. Er sei mit zu wenig Honorar für das Screening seiner Filme in New York abgespeist worden. Mekas antwortet: »It's O.K. when he writes such letters to me. I can take plenty of crap without opening my mouth. But when he wants all film-makers to believe his bullshit, then I say there's a limit.« Aber immerhin, der Streit wird öffentlich ausgetragen, in Ausgabe 69-4 der Canyon Cinemanews.

Volker Pantenburg, 4. November 2015, 100 Worte

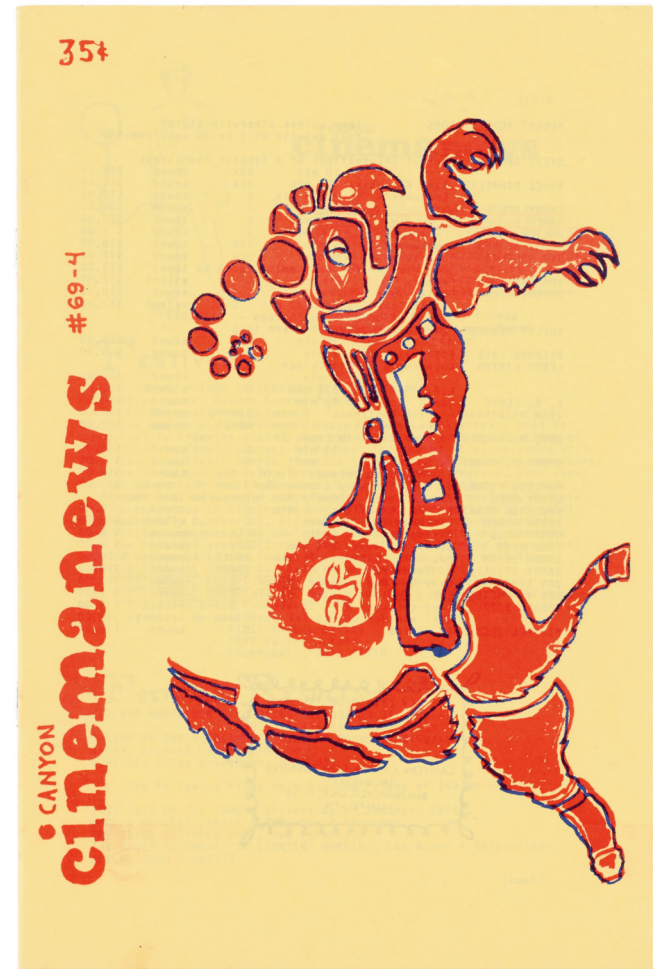
Quickly and Cheaply

Canyon Cinema News, Ausgabe 69-4

Das Jahr 1966 ist das Jahr der Kooperativen. An unterschiedlichen Orten, etwa in London, bilden sich Kooperativen nach dem New Yorker Vorbild. Auch an der Westküste Nordamerikas, in der Nähe von San Francisco, erkennt eine Gruppe junger Filmemacher, die sich bereits seit Anfang der 1960er Jahre dem unabhängigen Film widmeten, dass es an der Zeit ist, eine Organisationsstruktur mit Verleihorganisation für Filmemacher in der Umgebung aufzubauen. Sie schließen sich am 2. September 1966 zur »Canyon Cinema Cooperative« zusammen. Filmemacher wie Bruce Baillie, Bruce Conner und Robert Nelson sind Gründer der Kooperative und bieten den Filmemachern, die »Canyon Cinema« beitreten wollen, 75 Prozent des Verleihlöses und beanspruchen für die Kooperative nur 25 Prozent. Sie geben einen Verleihkatalog heraus und publizieren in der Zeitschrift »Canyon Cinema News«, die bereits Anfang der 1960er Jahre von Chick Strand gegründet wurde. Das Heft wird genutzt, um Festivaltermine und andere Veranstaltungen bekannt zu geben. Filmemacher schreiben über ihre eigenen Filme. Darüber hinaus ist Platz für den neuesten Tratsch, Notizen und Anzeigen für Filmverkauf und Filmverleih. Im »Announcement of Publication of Canyon Cinema News, 1962« werden unter anderem folgende Grundsätze der Zeitschrift veröffentlicht:

»2. To print the news *quickly* and *cheaply*. To do this we will use mimeograph, and there will be no fancy design, illustrations, or other frills. It appears that a \$ 2.00 subscription should cover costs of about 12 issues.

4. To be *impartial*. The News represents no critical or production clique. It takes no position on the worth of the projects reported through it, but intends to serve all aspiring film-makers and film-showers who are attempting more than merely commercial projects.



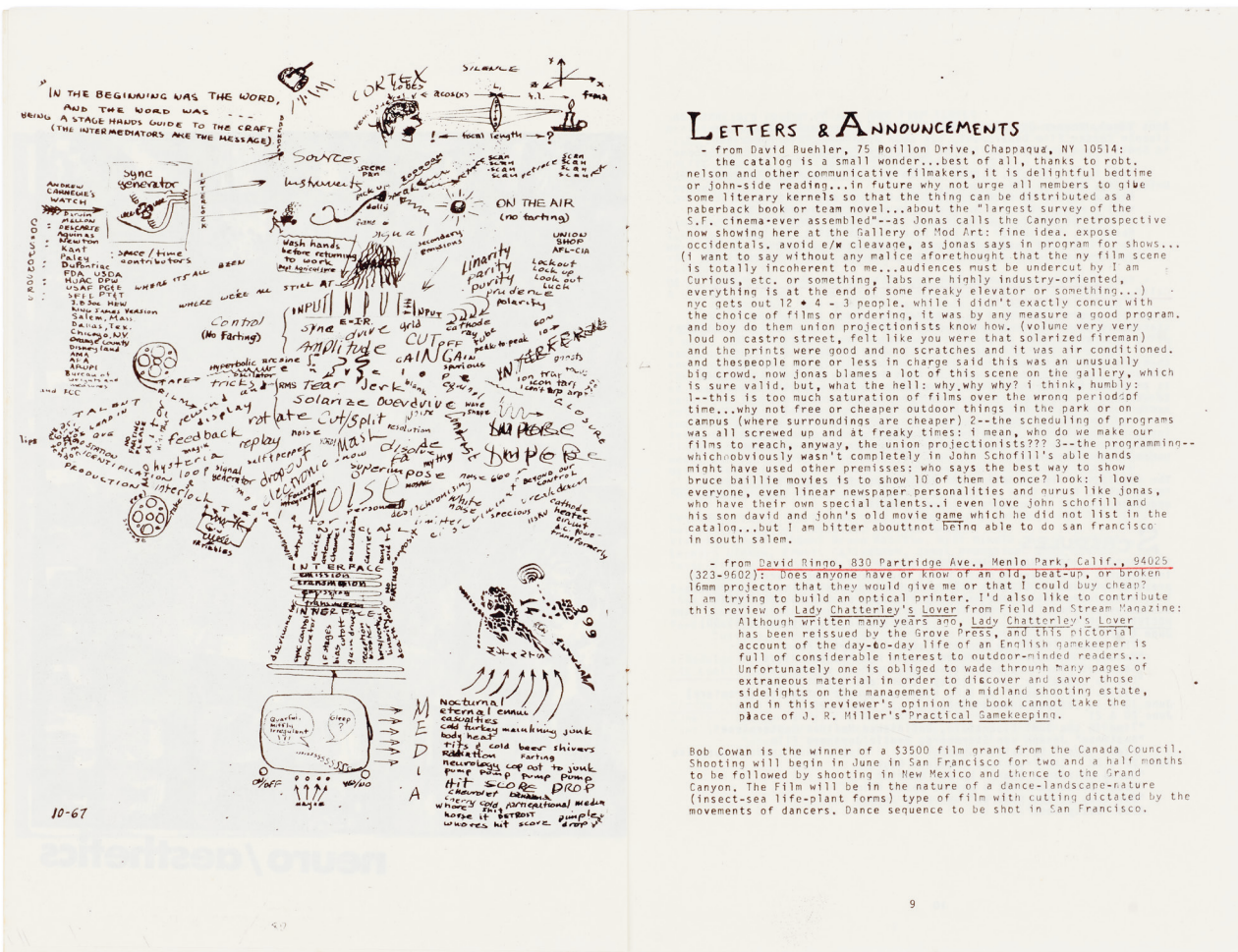
We also hope to include a certain amount of gossip, informal notes, jokes, and other miscellaneous materials, depending on space available.«¹

Heimo Bachstein scheint sich mit großem Interesse den Filmemachern der Westküste zu widmen. Er schreibt am 26. Januar 1969 an »Canyon Cinema News« und bittet um ein Abonnement und, falls möglich, auch um alte Ausgaben.

Elf Ausgaben finden sich heute in der Mappe »Canyon Cinema«, darunter die vierte Ausgabe von 1969, in der ein Streit zwischen dem Canyon-Cinema-Filmemacher Bruce Conner und dem »Alleskönner« der Ostküste Jonas Mekas öffentlich ausgetragen wird. Conner wirft der New Yorker Coop vor, zu wenig Geld für die Vorführung seiner Filme bekommen zu haben und Mekas antwortet mit Verärgerung über die angebliche Tatsachenverdrehung. Auch wenn die Kooperativen des unabhängigen Films sich gegenseitige Unterstützung und Zusammenarbeit versprochen haben, scheint es doch Uneinigkeiten und Konkurrenz zwischen US-amerikanischer Ost- und Westküste gegeben zu haben.²

¹ _ Nachzulesen in Scott MacDonalds materialreicher Institutionengeschichte Canyon Cinema. The Life and Times of an Independent Film Distributor, Berkeley: University of California Press 2008, S. 45.

² _ Vergleiche dazu auch das Interview mit Jonas Mekas in: Film Culture Nr. 42 (1966).



Auch die amerikanischen Filmemacher der Westküste erweitern mit vielfältigem Material Heimo Bachsteins »Filmkunstarchiv«. In den Mappen sind besonders anschauliche Dokumente der Filmemacher Bruce Baillie und Bruce Conner zu finden. Bruce Baillies Name dürfte Heimo Bachstein immer wieder in »Canyon Cinema News« aufgefallen sein. Er gilt als Mitbegründer der Kooperative in San Francisco und wird im Juni 1969 zum ersten Mal von Bachstein kontaktiert. Bislang haben sich zwar nur zwei Briefe von Baillie an Bachstein finden lassen, aber ihre Herzlichkeit lässt auf einen engeren Kontakt schließen.

Zu Weihnachten 1969 bekommt Bachstein eine Postkarte mit Weihnachtsgrüßen von dem Filmemacher der »Canyon Cinema Coop«. Sie zeigt eine Fotografie des Filmemachers badend mit einer Frau. Baillie beginnt mit den Worten »Lieber Freund, Heimo« (Baillie schreibt »Leiber«), was zu der Annahme verleitet, dass bereits seit längerem ein persönlicher Kontakt zwischen den beiden Filmenthusiasten besteht. Baillie kündigt auch an, dass er Bachstein besuchen komme, »falls/wenn« er in Europa ist. Bachstein zeigt sich über die Idee des Avantgardekünstlers hoch erfreut und geht in seiner Antwort mit Begeisterung auf den Vorschlag ein. Ob es jemals zu einem Treffen in Marktheidenfeld kam, ist aus den bislang eingesehenen Dokumenten der Schenkung nicht nachweisbar.

Von Bruce Conner lassen sich zwar keine ähnlich herzlichen Briefe finden, aber seine Filme müssen Bachstein gut gefallen haben, denn er kaufte 1968, vermittelt durch die Zeitschrift »Canyon Cinema News« 8-mm-Kopien von Conners Filmen *Cosmic Ray Nr. 3*, *Report* und *Looking for Mushrooms*. Die Kopien selbst sind in der Schenkung der Bibliothek leider nicht auffindbar, doch Überweisungsbelege beweisen den Kauf. In vielen

Bruce & Bruce

Postkarte von Bruce Baillie, 1970, 12,6 x 17,7 cm

seiner Filme arbeitet Conner mit »found footage«, so in *A Movie* und *Cosmic Ray*, die Sheldon Renan in seinem Buch »An Introduction to the American Underground Film« als »the most successful audience pleasers in the underground« charakterisiert.¹

Auch von Baillie möchte Bachstein Filmkopien kaufen, wie aus einem Brief deutlich wird. Die Filme *Tung* und *Castro Street* könnte Bachstein schon bei dem vorgestellten Programm »10 Tage New American Cinema« im Juni 1968 gesehen haben. Im Programmblatt zählt P. Adams Sitney Baillies Filme zum »abstract cinema«: »*Tung* und *Castro Street* rufen ein impressionistisches Erlebnis von Farbe und fließender Bewegung in einer abstrakten und formalen Landschaft hervor.«²

¹ Sheldon Renan: *An Introduction to the American Underground Film*, New York: E. P. Dutton 1967, S. 137.

² P. Adams Sitney: *Programm »10 Tage New American Cinema«*, S. 4.

3. Ausfertigung (für den Auftraggeber)

ZAHLUNGSAUFTRAG FÜR DAS AUSLAND
(Nichtmeldepflichtige Überweisung)

An: **Kreissparkasse Marktheidenfeld**
(Anschrift der beauftragten Sparkasse)

Währung: **US-\$** Betrag: **10,--**
in Worten: **zehn US-Dollars**

Zahlung ist auszuführen: ☐ brieflich ☐ direktlich bis Auslandsbank ☐ direktlich bis Zahlungsempfänger

Ihre Provision und Spesen zu meinen/unseren Lasten, fremde Kosten zu Lasten des Empfängers.

67/371

KOPIE

Überweisung ☒ Inkasso-Einlösung ☐
(Ihre Nr.):

Auftraggeber: (Name oder Firma, Anschrift, Fernruf, Gewerbe):
**Heimo Ch. Bachstein
D/8772 Marktheidenfeld
Schlesienstr. 1** Konto-Nr.: **401 075**

Besondere Angaben für den Empfänger (z. B. Rechnungsdatum, Abzüge):
**one 8-mm-colour-print of
LOOKING FOR MUSHROOMS (Conner)**

Zahlungsempfänger (genau Anschrift):
**Canyon Cinema Co-Operative
756 Union Street
San Francisco, Calif. 94 133
USA**

Konto bei – oder ein anderes Konto des Empfängers):
**Bank of America NT & SA.
San Francisco, Calif. 94120**

* Soll die Überweisung auf ein anderes Konto eingeleitet sein, so sind die Worte »oder ein anderes Konto des Empfängers« zu ersetzen.

18. 4.69 Datum *Heimo Ch. Bachstein* Unterschrift des auftraggebenden Kunden

Dev. 252/2



leiber freund, Heimo,
this is me in
a Calif. river last summer.
lovely young lady now in Japan.
Merry Christmas to you.
Will look for you if / when
I come to Europe.
— Bruce Baillie

Maya Deren

Zusammen mit ihrem Ehemann Alexander Hammid drehte Maya Deren 1943 ihren ersten Film *Meshes of the afternoon*, der an die surrealistischen Filme der 1920er Jahre erinnert. Er spielt mit der Realitätswahrnehmung des Zuschauers und hält diesen in einer »mise en abyme« gefangen, sodass er nicht mehr eindeutig zwischen Tod, Traum und Realität zu unterscheiden vermag. Der Film hat keinen Ton, und doch kommuniziert er durch ausdrucksstarke Symbole, welche möglicherweise Derens, die selbst in der Hauptrolle zu sehen ist, persönliche Gefühlswelt spiegeln. Die Kamera- und die Montagetechnik sind bemerkenswert kreativ und fortschrittlich und machen auch dem »modernen Auge« das Zuschauen leicht.

Paulina Kutschka, 4. November 2015, 100 Worte

Frauen in der Film-Avantgarde

Porträtfotografie von Shirley Clarke, 25,5 cm x 20,8 cm,
Film-Makers' Distribution Center

Unter der Vielzahl an Dokumenten zum New American Cinema finden sich nur wenige über die Arbeit von Filmemacherinnen. Doch Heimo Bachstein scheute sich auch hier nicht, Kontakt aufzunehmen: Am 18. Februar 1968 schreibt er einen Brief an Shirley Clarke, die die Entwicklung der »Film-Makers' Coop« stark mitprägte. Er interessiert sich für ihre Filme, von denen er in Zeitschriften gelesen hat. Eine Antwort von Miss Clarke ist nicht zu finden, dafür aber zwei Fotokopien zu ihrer Arbeit, wahrscheinlich von Bachstein aus einem Buch oder einer Zeitschrift vervielfältigt, um sie in die Mappe einzusortieren. Auf der einen Seite sind ihre Filme aufgelistet, und auf der anderen Seite ist unter der Überschrift »About Shirley Clarke« über ihr Leben und ihre Werke zu lesen: »Shirley Clarke has been trying in films to reveal what's happening. What's really happening on the scene in the lives of young Americans. What's doing now – using a style that is both beautiful, penetrating and with humor.« Neben diesen Dokumenten besaß Bachstein Aushangfotos aus den Filmen *The Cool World*, *The Connection* und *Portrait of Jason*, sowie das hier abgebildete, gelungene Porträt von Clarke.

Shirley Clarke war grundlegend an der Gründung des »Film-Makers' Distribution Center« beteiligt. In »Film Culture« Nr. 42 aus Bachsteins Sammlung finden wir ein ausführliches Interview mit ihr, in dem sie über die Notwendigkeit einer selbst organisierten Distribution von Experimentalfilmen redet, damit Filmemacher für ihre Arbeit gerechter entlohnt werden. Eine Parallele lässt sich hier zu der Vorreiterin der amerikanischen Avantgarde, Maya Deren, ziehen. Nicht nur, dass beide Frauen ihre Wurzeln im Tanz haben und diese Leidenschaft auch in ihren Filmen ausleben. Deren prägte mit ihrer Arbeit in den 1940er und 1950er Jahren die Geschichte des amerikanischen

Experimentalfilms. Sie griff selbstbewusst zur Kamera, und obwohl sie »nur« Amateurin war, begriff sie, dass sobald man eine Kamera hat, alles möglich ist. Die Rollen der Drehbuchautorin, Darstellerin, Produzentin, Regisseurin und Kamerafrau übernahm sie meist in Personalunion. Und wie Clarke auch versuchte sie, die Auswertung der Filme in die eigene Hand zu nehmen: Weil sie Probleme mit dem Vertrieb ihrer Filme hatte, mietete sie sich ein Kino und führte ihre Filme selbst vor. Auch die Distribution organisierte sie selbst und publizierte eigene Texte über ihre Filme. Deren dachte dabei nicht nur an sich: Mit der »Creative Film Foundation« gründete sie auch eine Institution, um andere Filmemacher der Avantgarde finanziell zu unterstützen.



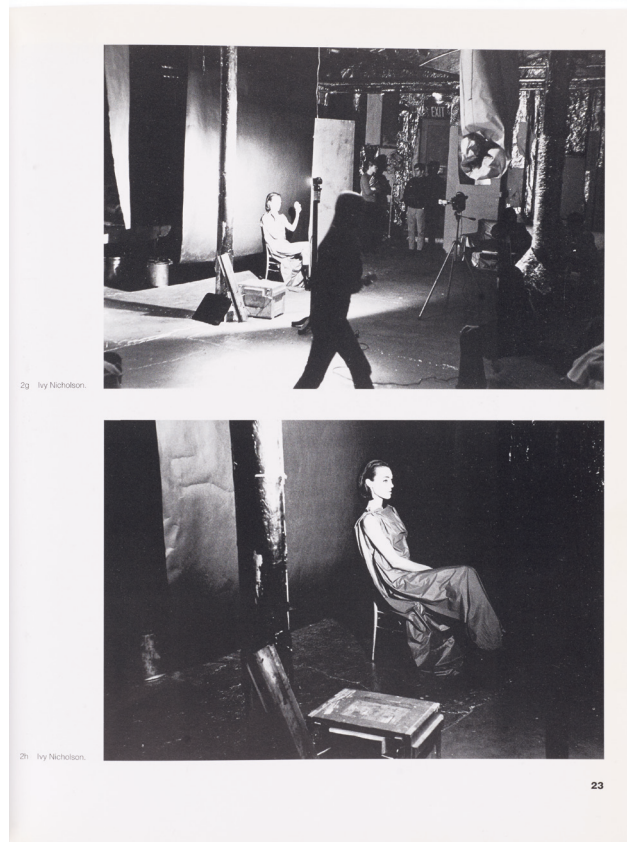
_____ Filmmaterial kostete damals wie heute viel Geld, und Filmemacher des unabhängigen Kinos mussten oft lange warten, bis sie sich das Material zur Fertigstellung eines Films kaufen konnten. Andy Warhol war einer der wenigen Filmemacher des Avantgardefilms, die es sich leisten konnten, sich ausreichend Filmmaterial zu kaufen, da er sich bereits Anfang der 1960er Jahre einen Namen mit Kunstwerken wie den bekannten 32 Gemälden mit der »Campbell's Soup«-Dose gemacht hatte. Warhol nutzte diesen Vorteil: Schon sein erster Film *Sleep*, den er 1963 mit seiner Bolex-Kamera auf 16-mm-Film dreht, hat eine Länge von fünf Stunden und zwanzig Minuten. Die Handlung ist einfach. In mehreren Nächten filmt Warhol den Poeten John Giorno in seiner Wohnung beim Schlafen und wählt dafür jede Nacht eine andere Kameraeinstellung. Entgegen der Vermutung des Publikums, man würde Giorno wirklichkeitsgetreu beim Schlafen in nur einer Nacht beobachten, wurden die Aufnahmen mehrerer Nächte von Warhol zu einer Nacht montiert. Auf sonstige Montage verzichtet er. Die Filme *Empire*, *Kiss* und *Eat* variieren diese Idee. Die weitgehende Abwesenheit von Montage bleibt Warhols Markenzeichen. Dabei ist *Empire* sein längster Film. Als Zuschauer beobachtet man acht Stunden lang aus einer unbewegten Kameraperspektive das Empire State Building, angefangen bei anbrechender Dunkelheit bis tief in die Nacht hinein.

Gleichzeitig wird Warhol auch für ein Format von besonders kurzen Filmen bekannt. Viele Besucher der »Factory«, in die er 1962 einzieht und die ihm als Arbeitsraum und Studio dient, lässt er einen *Screen Test* machen. Stars wie Bob Dylan oder Salvador Dalí nehmen vor einer festinstallierten Kamera Platz und harren teilweise in absoluter Regungslosigkeit aus, während eine komplette Filmrolle durch die Kamera rattert. Die einzige

Still Warhol

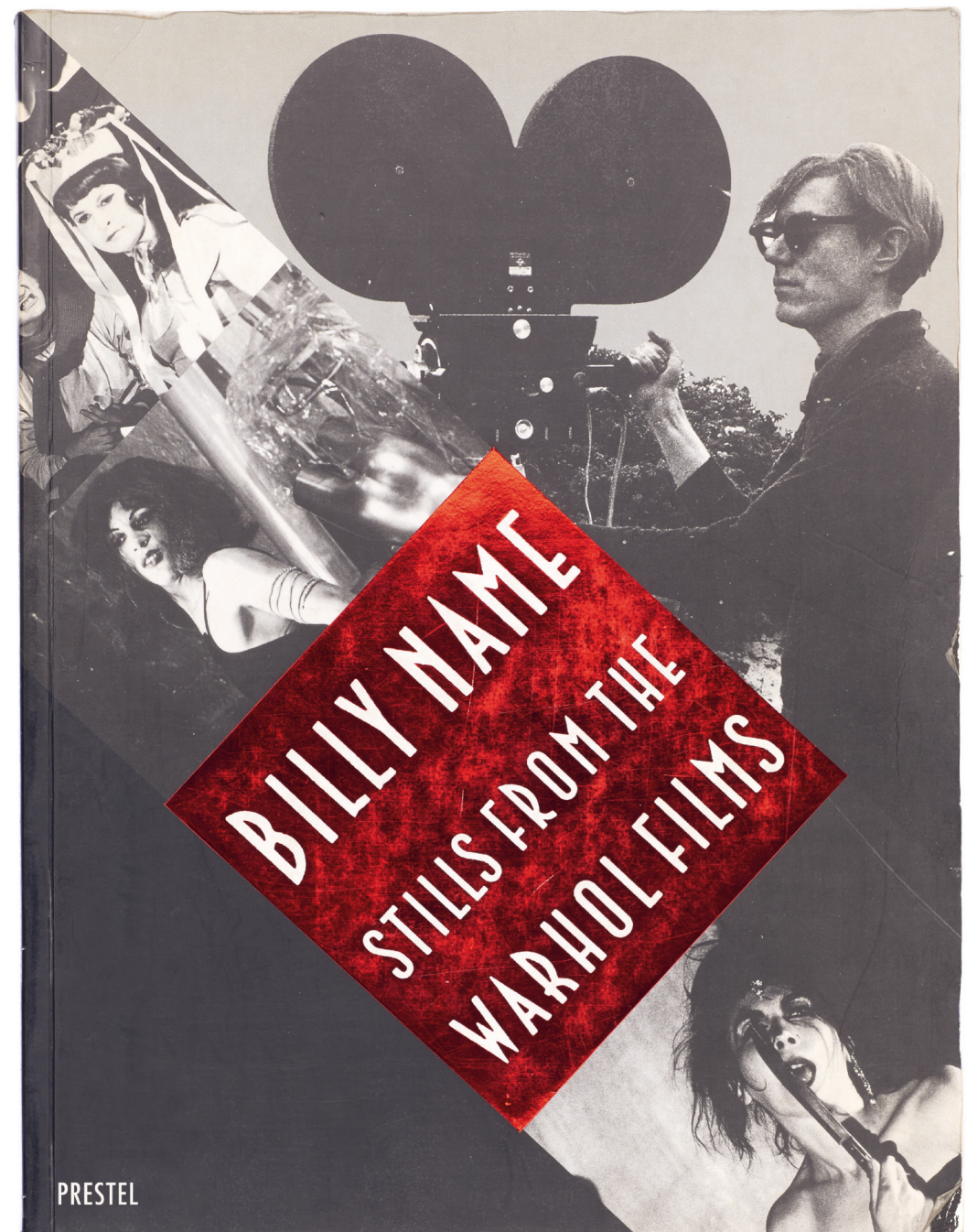
Billy Name: Stills from the Warhol Films, München: Prestel 1994

Regieanweisung soll gewesen sein, während dieser etwa drei Minuten so still wie möglich zu sitzen. Auf diese Weise entstehen faszinierende Porträtaufnahmen von etwa 30 Metern Länge.



Eine Verbindung zur New American Cinema Group muss man nicht lange suchen. Warhol war der Star der Szene und seine Filme beeinflussen den Avantgardefilm auf der ganzen Welt. Jonas Mekas und andere Filmemacher waren ständige Gäste der »Factory«. Warhol beteiligte sich auch an deren Produktionen. Für Markopoulos' *The Illiac Passion* verkörperte er beispielsweise den Gott Poseidon.

Für Heimo Bachstein hat Andy Warhol eine besondere Bedeutung. Fasziniert vom Lifestyle der Pop-Ikone schneidet er einen Film aus unbewegten Bildern von Warhol und seinem sozialen Umfeld zusammen und unterlegt ihn mit Musik der Hausband Andy Warhols »Velvet Underground«. Bachstein betitelt seinen Kurzfilm *Alles ist hübsch – Andy Warhol*. 1971 ist der Film auf der »Internationalen Filmwoche« in Mannheim zu sehen.



All interviewed up?

inter/VIEW Jg. 1, Nr. 1 (1969), 29 x 21 cm (gefaltet)

Während eines Interviews von Amy Sullivan mit Mark Frechette und Daria Halprin über ihren neuen Film *Zabriskie*

Point betreten Paul Morrissey und Andy Warhol den Raum. Warhol möchte ein paar Polaroids von den Schauspielern aufnehmen.

Morrissey: »I hope that something was told that shouldn't have been«.

Warhol: »Did you ask him how big his cock was?«

Amy: »No, but Mark asked Daria her breast measurement.«

Die beiden jungen Hollywoodstars sind für das Interview in die »Factory« gekommen, den Treffpunkt für Warhols »Superstars« und die Künstlerszene New Yorks. »I just wanted to come up here and case the joint and see who's hanging around«, sagt Halprin zu Warhol.

Welchem Zweck dieses Interview dabei dient, scheint den beiden nicht so ganz ersichtlich. »What's the interview for?«, fragt Halprin, und Frechette richtet sich mit der Frage »Can you explain a little about this publication?« an Andy Warhol.

Das Gespräch und die Polaroids erscheinen 1969 in der ersten Ausgabe von »inter/VIEW«. Warhol gründete die Zeitschrift gemeinsam mit John Wilcock. Warhols Name ist zu diesem Zeitpunkt bereits weltweit bekannt. Er weiß das zu nutzen und bringt ab 1969 dieses »Monthly Film Journal« heraus. Das Cover der ersten Ausgabe schmückt ein Foto aus Agnès Vardas Film *Lions Love*. Die Zeitschrift ist gefüllt mit Fotografien von Stars, Stills aus Filmen des unabhängigen ebenso wie des Hollywoodfilms, Filmplakaten, Interviews, Werbung, Filmkritiken und diversen Artikeln. Warhol scheint sich darauf zu beschränken, Polaroids für die Zeitschrift zu produzieren und seine Superstars sowie sich selbst gut zu inszenieren.

Unter anderem schreibt auch Taylor Mead, Warhol-Darsteller und zentrale Figur des New Yorker Underground, für diese erste Ausgabe einen Beitrag. »What's it like to be a star and live in a Hollywood palace« lautet die Überschrift, eine Parodie auf das Leben der Hollywoodstars.

»inter/VIEW«, das später umbenannt wird in »Interview«, widmet sich also dem Sujet Film, klammert aber dabei im Gegensatz zu Publikationen des New American Cinema wie »Film Culture« und »Canyon Cinema News« nicht das Hollywood-Kino aus, sondern stellt Film in seiner Vielfalt dar: inter/VIEW(t) werden Filme der europäischen und amerikanischen Avantgarde, Filme aus Hollywood, Low-Budget-Filme, Erotikfilme und ausländische Spielfilme. »We're going to try to make a movement of it – like Rolling Stone but on movies. We've been talking about it for a long time.« (Warhol in der hier abgebildeten ersten Ausgabe von »inter/VIEW«).

inter/VIEW

Vol. 1 No.1

A MONTHLY FILM JOURNAL

35¢



Rado, Ragni, Viva in Lions Love

FIRST ISSUE COLLECTOR'S EDITION

Only Two Copies Left

Jack Smith: *The Beautiful Book*, New York: Dead Language 1963,
22,6 x 19 cm

Wer sich wie Heimo Bachstein Mitte der 1960er Jahre für das amerikanische Underground-Kino zu interessieren begann, kam an Jack Smith ebenso wenig vorbei wie an Andy Warhol. Spätestens der Skandal um den Film *The Flaming Creatures*, dessen Kopie bei seiner Uraufführung 1963 wegen Obszönität von der Polizei beschlagnahmt wurde, hatte den Schauspieler, Regisseur und Performer als einen der zentralen Akteure der New Yorker Szene bekannt gemacht. Erst spät, am 19. August 1970, hat Bachstein an Smith geschrieben: »What are you doing now? What films are you planning? Do you prefer to photograph?«¹

Die Frage, ob er das Fotografieren bevorzuge, deutet auf ein seltenes, damals in äußerst kleiner Auflage handgemachtes Foto-Buch Smiths hin, das Bachstein kurz zuvor zugeschickt bekommen hatte. Es war 1963 im Umkreis der Dreharbeiten zu *Flaming Creatures* entstanden und trägt den Titel *The Beautiful Book*. Auf zwanzig Seiten sind dort kleinformartige Abzüge von exaltiert kostümierten, oft aber auch nackten Darstellern in verschiedenen lasziven Posen zu sehen. Erschienen ist das Buch im Kleinstverlag »Dead Language Press«, Piero Heliczer, einer der beiden Gründer des Verlags, war selbst in vielfältigen Rollen, unter anderem als Dichter, Underground-Filmmacher, Schauspieler, Mitglied der New Yorker Warhol-Familie, Produzent von außergewöhnlich gestalteten Büchern und Initiator der wenig erfolgreichen »Paris Filmmakers Cooperative« aktiv.

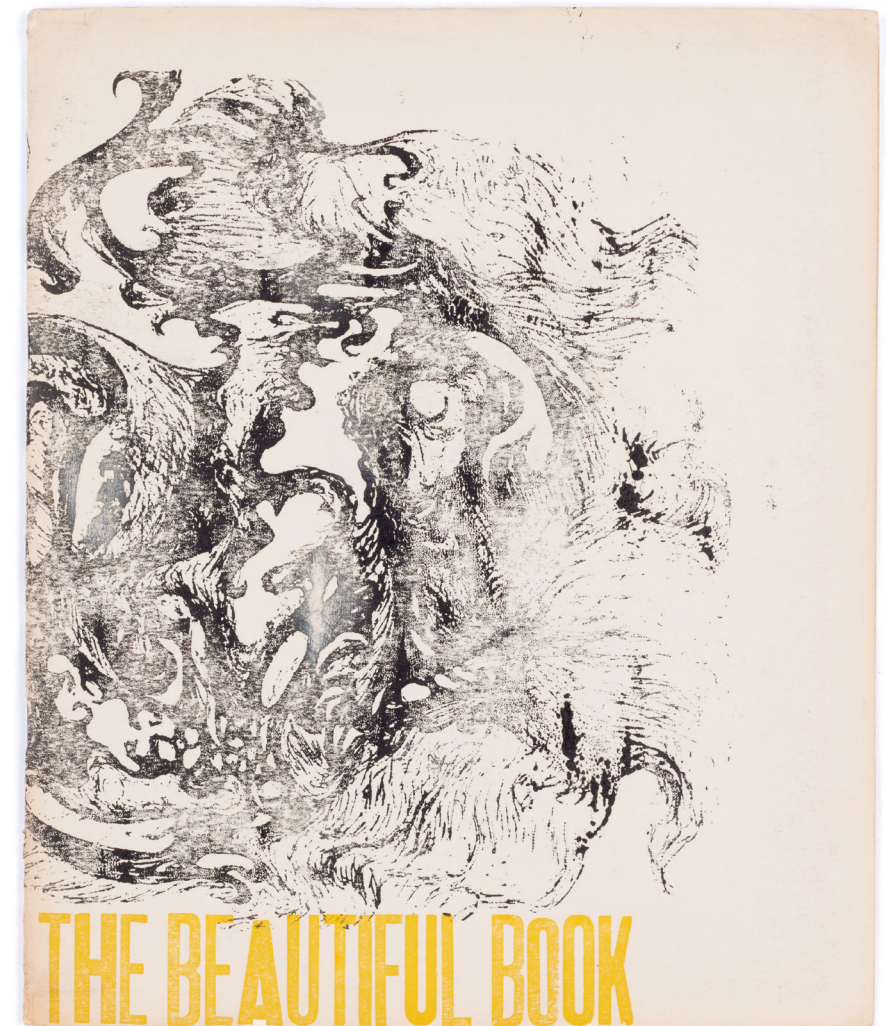
In Heliczers Post an Bachstein ist nachzuvollziehen, wie *The Beautiful Book* gemeinsam mit anderen Dead Language Press-Publikationen 1970 für den Preis von zehn Dollar in Bachsteins Besitz gelangten. »i only seem to have two copies left of jack smiths book so i will have to charge you six dollars«, schreibt Heliczer, atemlos ohne

Punkt und Komma, mit Poststempel vom 22. Juli, aus Préaux du Perche, »i am sending you a bundle of dead language items including one of our old catalogues year is two dollars and my book is two dollars so send me ten dollars and we will be quits [...] please send the money right away as we are rather hungry these days.« Einige Wochen später, am 14. August 1970, mit Briefkopf und selbstgestaltetem Logo der »Paris Filmmakers Cooperative«: »I am surprised you kept me waiting so long for the money, this is very bad of you as we are both very very poor«.

Smiths Buch, das 1970 für sechs Dollar den Besitzer wechselte, ist heute, nach der Entdeckung Jack Smiths durch den zeitgenössischen Kunstmarkt, wahrscheinlich das wertvollste Objekt in der Sammlung Bachsteins.

Volker Pantenburg

¹ Brief von Heimo Bachstein an Jack Smith, 12. August 1970.



Experimentalfilm in Deutschland

Franziska Schade

Die Entstehung des anderen Kinos

Mappen zum Experimentalfilm in Deutschland

Zwei Mappen mit neun Briefen, neun Zeitschriften, 58 Fotografien und unzähligen weiteren Schriftstücken bilden einen wichtigen Teil der Sammlung Bachsteins zum experimentellen Film in Deutschland in den 1960er Jahren und darüber hinaus. Vor allem das Jahr 1968 sticht hervor. Nicht nur politische, sondern auch filmhistorische Umwälzungen zeichnen sich in ganz Deutschland ab. In Hamburg, Köln, München und Stuttgart, aber auch außerhalb Deutschlands in Wien und Zürich kam es zur Gründung von unabhängigen Filminitiativen. Ebenso bildeten sich an zahlreichen Universitäten Filmclubs. Alles in allem ein außergewöhnliches Phänomen für die Filmlandschaft zur damaligen Zeit, speziell die »Hamburger Filmmacher Cooperative« und XSCREEN in Köln. In Bachsteins Materialien zum deutschen Experimentalfilm erscheinen beide Städte als Paradebeispiele dieser filmischen Bewegung. Zugleich könnten beide Mappen nicht unterschiedlicher sein. Schon die Bezeichnung auf dem Deckblatt der Hefter deutet auf Differenzen der beiden Gruppen hin. So bezeichnete Bachstein die Mappe mit den Archivalien zur »Hamburger Filmmacher Cooperative« als »unabhängigen Film«, wohingegen die zweite Mappe »Underground-Film« vor allem das Filmschaffen der Kölner Gruppe widerspiegelt. Beide Gruppen hatten zwar ähnliche Ziele, aber die Umsetzung und das Auftreten in der Öffentlichkeit unterschieden sich voneinander. Den Hamburgern war es vor allem wichtig, frei und unabhängig von der Filmindustrie künstlerische Filme herstellen zu können. Diese Meinung vertraten zwar auch Birgit und Wilhelm Hein in Köln, jedoch war ihr Verständnis vom Verhältnis von Form und Politik radikaler und der »Underground-Charakter« ihrer Filme ausgeprägter.

Heinz Emigholz äußerte sich im Dezember 2004 anlässlich der Eröffnung einer Fotoausstellung von Helmut Herbst in Berlin wie folgt: »Die Neugier am künstlerischen Ausdruck des Anderen und dessen Zustandekommen lag in der Luft – und auch die tatsächliche Möglichkeit, selbst konstruktiv am Aufbau einer neuen Sprache teilnehmen zu können.«¹ Genau so kann man es sich vorstellen: Beide Gruppen, die Coop und XSCREEN, schafften es in dieser Zeit, das unabhängige Kino deutschlandweit bekanntzumachen und eine breite Öffentlichkeit für den Experimentalfilm zu interessieren. Sie schufen eine neue Sprache des Films.

In den folgenden Texten wird es anhand ausgewählter Archivalien um den experimentellen Film in Hamburg, Köln und München gehen.

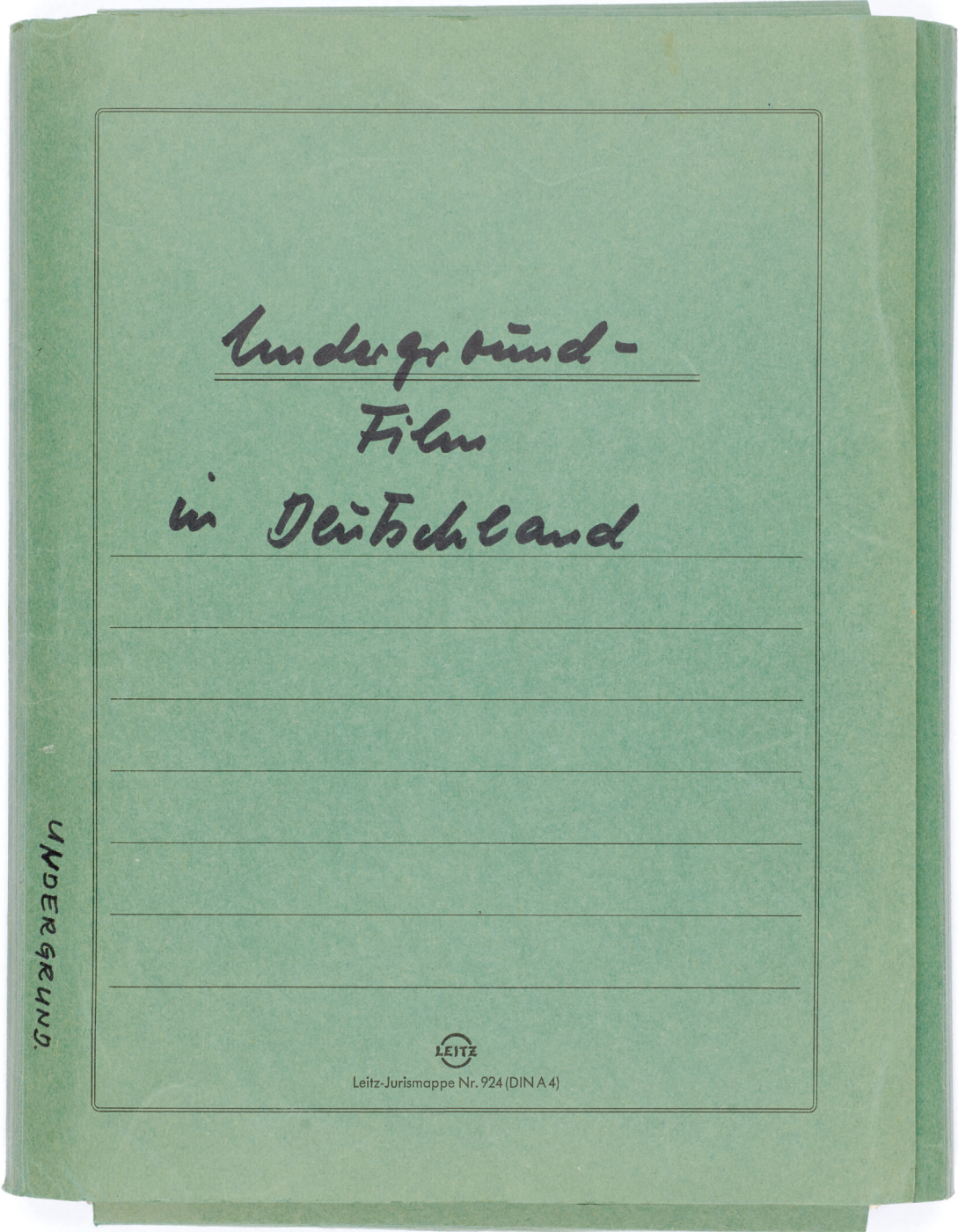
¹ Heinz Emigholz, zitiert in: Helmut Herbst: Früher als wir noch nicht postmodern waren. Die innovativen Jahre von Fernsehen und Film 1962–1970, hg. von Hochschule für Gestaltung Offenbach und Bauhaus Film-Institut der Bauhaus-Universität Weimar, Birkert: cinegrafik 2012, Umschlagseite innen.

unabhängiger

Film

Hamburg.

LEITZ JURIS 924
MADE IN GERMANY



Der Begriff des Filmemachens bzw. des Filmmachers oder der Filmemacherin prägte sich erst mit der Filmbewegung in Hamburg und der »Filmmacher Cooperative« aus. Das Layout für Pressemitteilung und Plakat der Filmschau wurde – inklusive dem orangefarbenen Punkt – im Siebdruckverfahren vom Hamburger Grafiker Werner Nöfer entworfen.

Die Geburtsstunde der »Hamburger Filmmacher Cooperative«

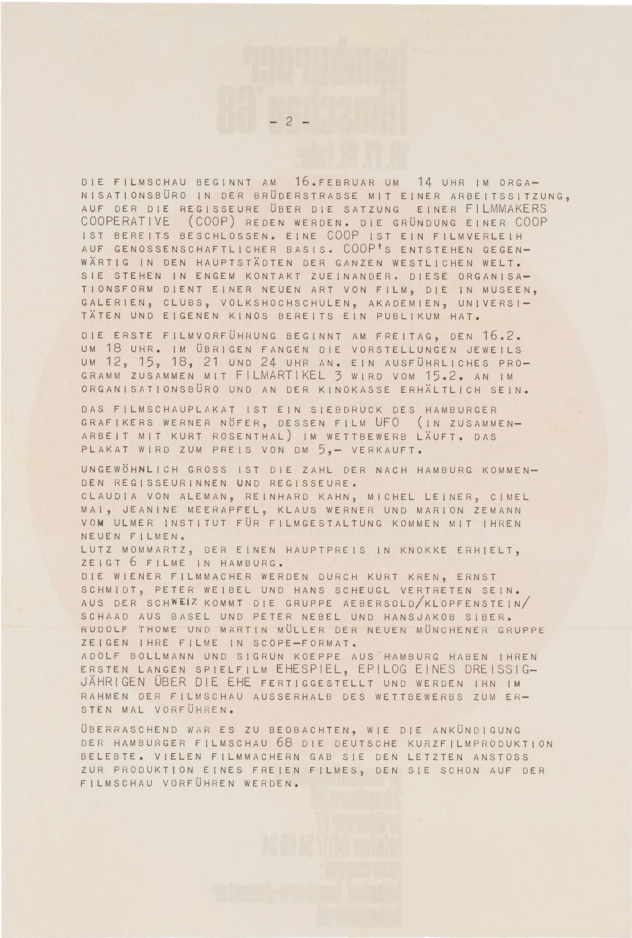
Pressemitteilung zur Filmschau, 24. Januar 1968

Freitag, der 16. Februar 1968. Während in Berlin der Internationale Vietnamkongress stattfindet, beginnt mit der Filmschau in Hamburg eine neue Ära des deutschen Films. Hier gründete eine ganze Reihe junger Cineasten die »Filmmacher Cooperative«, die erste unabhängige Kooperative ihrer Art in Deutschland. In anderen Städten wie Stuttgart, München oder Köln bildeten sich ähnliche Initiativen. Die Coop hatte sich zum Ziel gesetzt, sich von der bisherigen Kino- und Filmkultur in Deutschland abzuspalten und »ästhetisch etwas ganz anderes zu machen als bisher.«¹ Zudem wurde das dringende Bedürfnis einer eigenen Verleih- und Kinostruktur unter der Vielzahl der experimentellen Filmemacher laut.

»Das andere Kino« sollte in Deutschland, genauer: in der Hamburger Brüderstraße 17 entstehen. Vorbild dieser Idee war die New Yorker Filmmakers Cooperative.

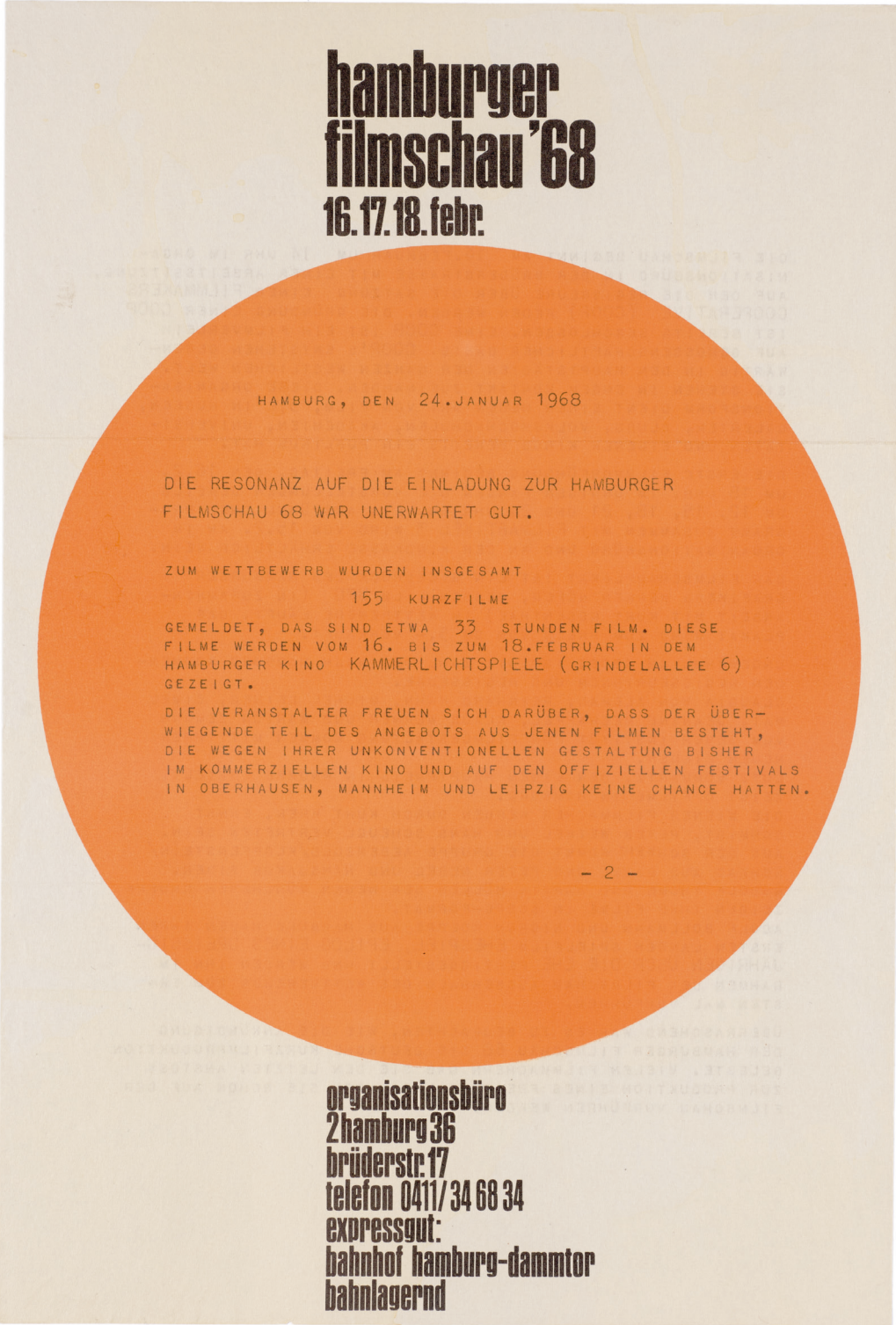
Der Aufruf der Filmmacher Cooperative in Hamburg trug Früchte. Innerhalb kürzester Zeit meldeten sich zahlreiche Cineasten zur Filmschau an. Künstler wie Werner Nekes und Dore O., Thomas Struck, Lutz Mommartz oder Kurt Kren nutzen die Filmschau, um ihre Werke der Öffentlichkeit zu präsentieren; Filme, »die vor allem wegen ihrer unkonventionellen Gestaltung bisher im kommerziellen Kino und auf den offiziellen Festivals in Oberhausen, Mannheim und Leipzig keine Chance hatten.« Einige Filmemacher wurden auch erst durch den Aufruf zur spontanen Produktion eines freien Films veranlasst. Insgesamt wurden bis Ende Januar 1968 155 Filme zur Hamburger Filmschau angemeldet. Dies zeigt das abgebildete Dokument aus Bachsteins Sammlung. Die Besonderheit: Allen freien und unabhängigen Filmemachern war es erlaubt, ihre Filme zu zeigen. Jeder eingereichte Film sollte vorgeführt werden. Auch gab es keine Jury, wie sie auf den

renommierten Filmfestivals in Deutschland üblich war. Die Abstimmung über den Gewinner der Filmschau erfolgte über ein Punktesystem. Das Ergebnis war eindeutig. Thomas Struck überzeugte die unabhängigen Filmemacher mit seinem zwanzigminütigen Kurzfilm *Der warme Punkt*, in dem der



Regisseur zusammen mit Hellmuth Costard über das Erscheinen eines zuvor auf dem Bildmaterial belichteten Punktes diskutiert. Auch wenn es einen Preisträger gab, sollte die Filmschau sich von allen anderen Festivals unterscheiden. Die Ausschreibung rief alle unabhängigen und freien Filmemacher Deutschlands auf den Plan und schuf eine Leinwand für »das andere Kino«.

¹ Patrick Conley, Karola Gramann: Über die Verbindung von politischer und ästhetischer Radikalität. Ein Gespräch mit Helmut Herbst zur 1. Hamburger Filmschau 1968, in: Bilder malen, Filme malen. Die 1. Hamburger Filmschau von 1968. Materialien zusammengestellt von Patrick Conley, Bettina Engels und Karola Gramann, Frankfurt: Filmbüro Hessen, 1992. S. 5–10. Online abrufbar unter http://www.conley.de/a_texte/1992-12-07_hamburger_filmschau.html [1. September 2016]



»Das andere Kino« – Die Filmemacher der Hamburger Gruppe

Vier Fotos von Coop-Filmen

Die Vorstellung des »anderen Kinos« entstand etwa zeitgleich mit der Idee zur Gründung der »Hamburger Filmma-cher Cooperative«. Helmut Herbst warf den Begriff während eines FILM IN im November 1967, organisiert von Werner Grassmann, erstmals in den Raum. Bei dieser Veranstaltung lernte die Hamburger Filmemacher-Gruppe auch das talentierte Künstler-Paar Werner Nekes und Dore O. kennen, die in Hamburg einen Ort suchten, um ihre Filme zu präsentieren und zufällig in der Zeitung gelesen hatten, dass in der Brüderstraße 17 ein FILM IN veranstaltet wurde. Die beiden sollten sich als großer Zugewinn für die Gruppe der Filmemacher entpuppen. Der Gedanke einer Ko-operative nach amerikanischem Vorbild kam auf, mit der es ermöglicht werden sollte, die Herstellung und den Vertrieb der Filme zu sichern und unabhängig vom »Establishment und seinen Institutionen«¹ zu agieren – eine wichtige Forderung, da die Verabschiedung des Filmförderungsgesetzes der Bundesrepublik Deutschland die Spielräume für freischaffende und unabhängige Filmemacher empfindlich eingeschränkt hatte. Anlässlich der 1. Hamburger Filmschau gab Helmut Herbst in der 3. Ausgabe der Zeitschrift »Filmartikel« vom 15. Februar 1968 eine grobe Definition »des anderen Kinos«:

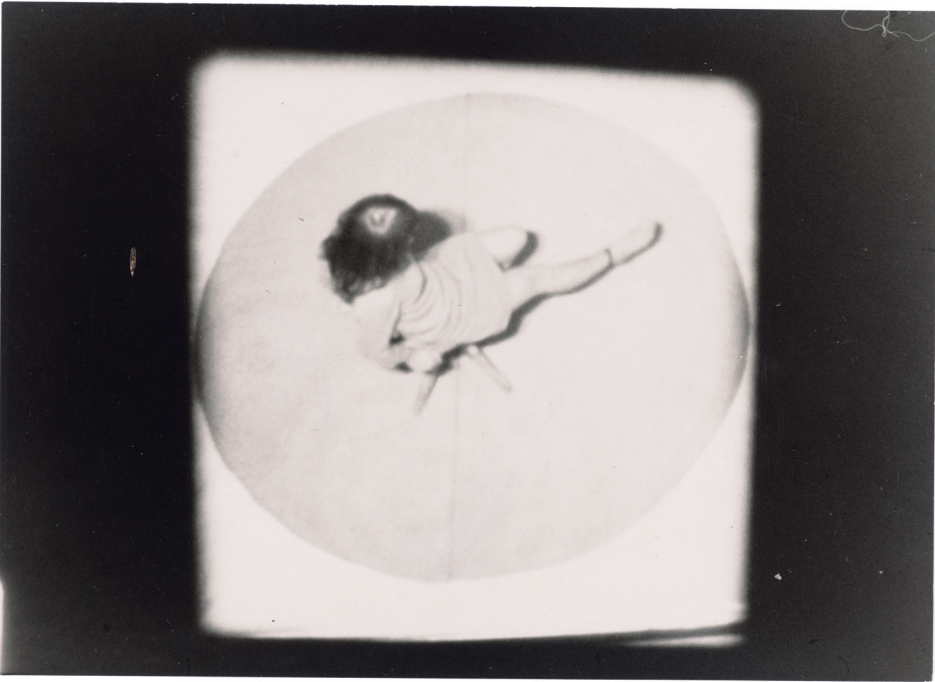
- »1. Filme mit einem hohen Anteil an Innovation, die von den traditionellen Gewohnheiten des Filmkonsums benachteiligt werden.
- 2. Politische Filme, die wegen ihrer System-Kritik bisher keine Chance hatten.
- 3. Filme, denen die sogenannten bürgerlichen Sittengesetze gleichgültig sind.

- 4. Filme, die eher dem Bereich der bildenden Kunst zuzurechnen sind als den traditionellen Filmkategorien, denen die Filmkritik hilflos gegenübersteht.
- 5. Filme, die wegen ihrer ungewöhnlichen Technik (z. B. 8 mm-Filme, Mehrfachprojektionen, Intermedium etc.) eine neue Vertriebsorganisation benötigen.«

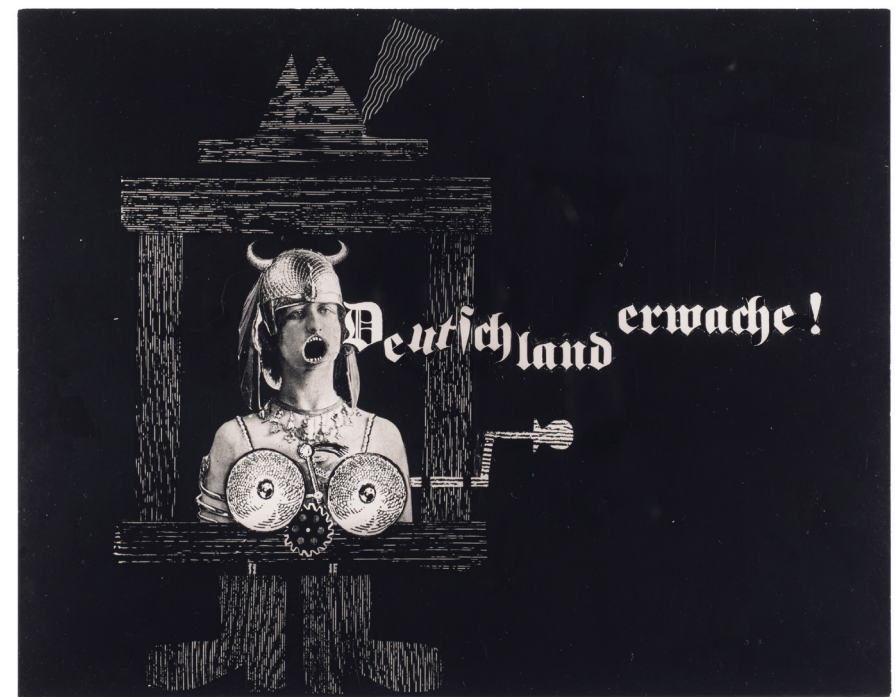
Die Ideen und Umsetzungen der Hamburger Filmemacher waren sehr unterschiedlich. Dennoch hatten sie eines gemeinsam: sie alle wollten Filme machen, die mehr mit Malerei und bildender Kunst zu tun hatten als mit den filmhistorisch etablierten Strukturen: das andere Kino, für das es das Publikum zu aktivieren und zu überzeugen galt. Die Motoren der Filmbewegung in Hamburg waren Helmut Herbst und Werner Grassmann. Deutlich älter und erfahrener als der Rest der Gruppe, übernahmen sie zumeist die Produzentenrolle und die Finanzierung der Filmprojekte. An ihrer Seite agierte das Filmer-Ehepaar Franz und Ursula Wintzensen. Sie wurden vor allem durch ihre abstrakten Animationsfilme wie *Die Erlebnisse einer Puppe* bekannt. Franz Wintzensen und Helmut Herbst lernten sich Anfang der 1960er Jahre für Arbeiten beim Norddeutschen Rundfunk (NDR) kennen. Werner Nekes stach in der Gruppe besonders hervor. Bereits 1967 gewann er zusammen mit Dore O. den deutschen Filmpreis für seinen Film *jüm-jüm*, ein Jahr später sogar einen Bambi für das angesichts seines Alters erstaunlich umfangreiche Gesamtwerk. Der Paradiesvogel mit deutlich politischer Orientierung war

Hellmuth Costard. Mit seinen Filmen *Warum hast du mich wachgeküsst?* und *Besonders wertvoll* zog er die Blicke der Filmwelt auf die Filmemacher aus Hamburg.

¹ Helmut Herbst: Eine Wende in der Filmkritik?, in: Filmartikel Nr. 3 (1968), S. 2.



-
- 1 *Warum hast du mich wachgeküsst?* (1967, Regie: Hellmuth Costard)
 - 2 *Artikel* (1966, Regie: Werner Nekes)
 - 3 *Erlebnisse der Puppe* (1966, Regie: Franz Witznzen)
 - 4 *Schwarz-Weiß-Rot* (1964, Regie: Helmut Herbst)
-



Das Titelfoto der abgebildeten Ausgabe der »Filmartikel« zeigt Egon Teske und Günther Koch, wie sie am 10. Februar 1968 das olympische Feuer in Grenoble entwenden, um es während der Hamburger Filmschau vom 16. bis zum 18. Februar 1968 in den Hamburger Kammerlichtspielen entzünden zu können.

»... 2, 3, 4?« – Filmartikel

»Filmartikel«, Nr. 3 (1968)

»Weil ich es leid war, immer allein zu wursteln.« – So antwortet Helmut Herbst auf dem Cover der ersten

»Filmartikel«-Ausgabe auf die Frage »Warum ich bei FILMARTIKEL mitmache«. Außer ihm arbeiteten viele andere redaktionell mit, wie z. B. Fritz Strohecker, der an gleicher Stelle hofft, »daß aus den FILM-ARTIKELN ein Blatt wird, in dem Filmmacher durcheinander diskutieren« oder Klaus Wyborny, der die Meinung vertritt, dass die Zeitschrift »das Sprachrohr gewisser Thesen über Film werden kann.«¹

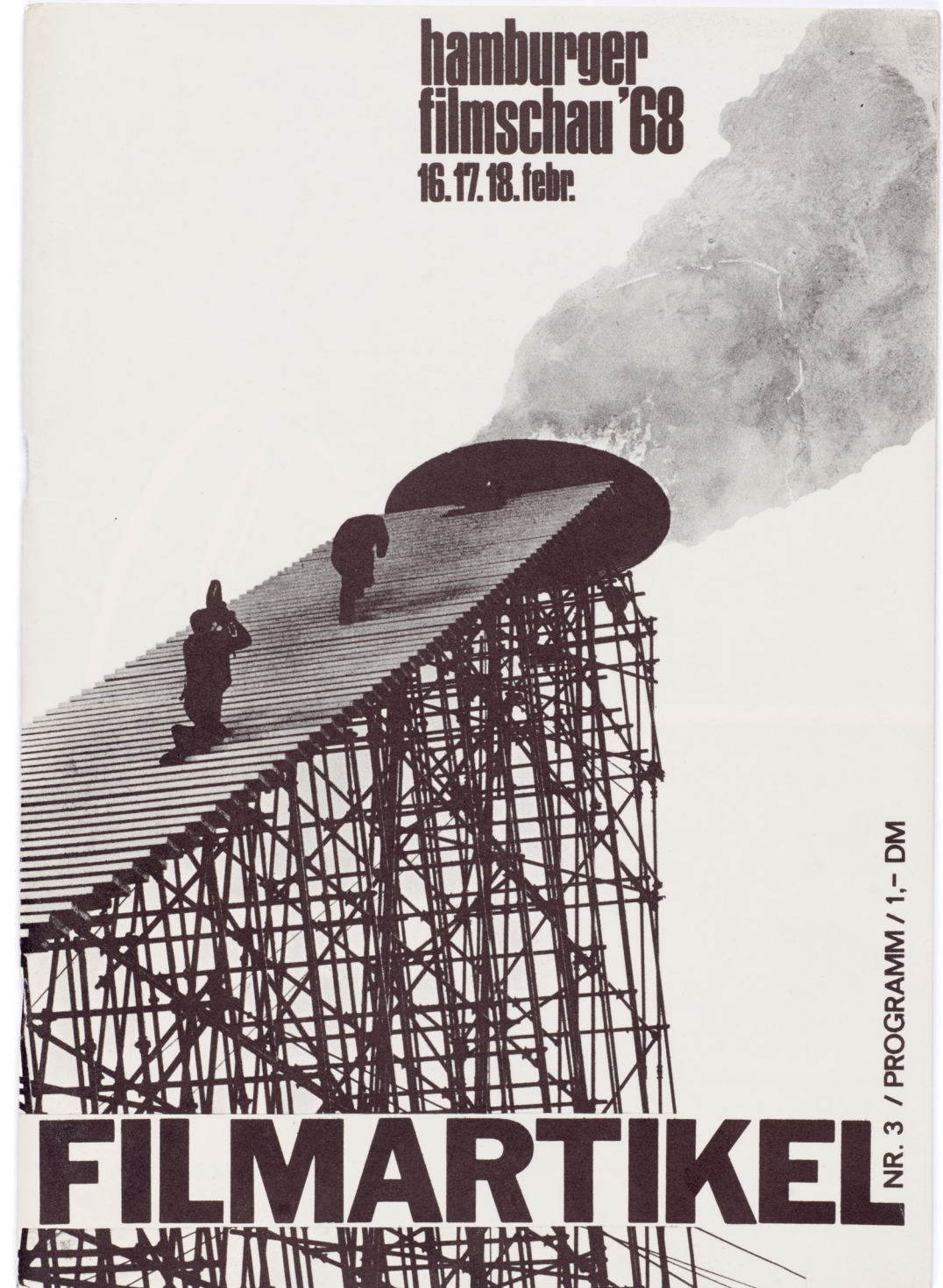
»Filmartikel«, im September 1967 zum ersten Mal erschienen, stellt eine der Keimzellen der wenig später gegründeten Kooperative dar. Bereits in der vierten Ausgabe firmieren nicht mehr nur Werner Grassmann und Helmut Herbst als die Herausgeber der Zeitschrift, sondern die gesamte Gruppe der Hamburger Filmmacher. In unregelmäßigen Abständen nutzen sie die Möglichkeit, Stellung zu beziehen. Sie diskutieren das umstrittene Filmförderungsgesetz, reagieren begeistert oder ernüchtert auf das New American Cinema oder dokumentieren ihre Filmprojekte. Dazwischen finden sich vereinzelt Eindrücke einiger Filme. Bereits die Ausgabe 2 der »Filmartikel« hatte einen Umfang von knapp dreißig Seiten.

Die dritte Ausgabe erschien weniger als fünf Monate nach der ersten anlässlich der Hamburger Filmschau im Februar 1968 und diente zugleich als deren Programmheft. Insgesamt liefen neben zwei Sondervorführungen 139 Wettbewerbsfilme auf der Filmschau, die die große Vielfalt der experimentellen Filmszene widerspiegeln. Ein weiterer wichtiger Punkt ist in diesem Heft der Hinweis auf die Gründung der Filmmacher Coop am 16. Februar 1968, 14 Uhr. Hellmuth Costard, Werner Grassmann, Helmut Herbst, Werner Nekes, Dore O., Thomas Struck und Franz Wintzensen stellten ihre Filme für das Verleihprogramm der zukünftigen

Kooperative zur Verfügung. Kurze Zeit später erschien eine Sonderausgabe in Form eines Verleihprogramms.

In Bachsteins Korrespondenz lässt sich nachvollziehen, dass der Sammler wohl die Ausgaben Nr. 1 bis Nr. 4 besaß. Finden konnten wir bisher nur die letzten drei. Es bleibt daher die Frage »... 2, 3, 4 – Wo aber ist Filmartikel Nr. 1?«

¹ Abgedruckt ist das Cover dieser Ausgabe in: Helmut Herbst: Früher als wir noch nicht postmodern waren. Die innovativen Jahre von Fernsehen und Film 1962–1970, hg. von Hochschule für Gestaltung Offenbach und Bauhaus Film-Institut der Bauhaus-Universität Weimar, Birkert: cinegrafik 2012, S. 89.



Zwei Vaterfiguren, ein Atelier in der Brüderstraße, die Chance, das New American Cinema im Filmclub der Universität zu entdecken, eine Gruppe von Enthusiasten, die herausfinden will, was man mit 16-mm-Kameras und Tricktischen anstellen kann: Das sind einige der Elemente, aus denen 1967/68 in Hamburg etwas Erstaunliches wird. In kaum sechs Monaten entstehen eine Zeitschrift, eine Filmschau, ein Veranstaltungsort, eine Kooperative und ein Verleih. In der Mappe »Unabhängiger Film Hamburg« lässt sich dies nachvollziehen. Costard an Bachstein, September 1967: »Haben Sie herzlichen Dank für Ihren reizenden Brief vom 15.5., den ich alte Schlampe aus sogenannten Zeitgründen leider erst heute beantworten kann.«

Volker Pantenburg, 26. November 2015, 100 Worte

Bachstein und Costard – Der Briefkontakt auf drei Seiten

Korrespondenz Bachstein/Costard, 1967

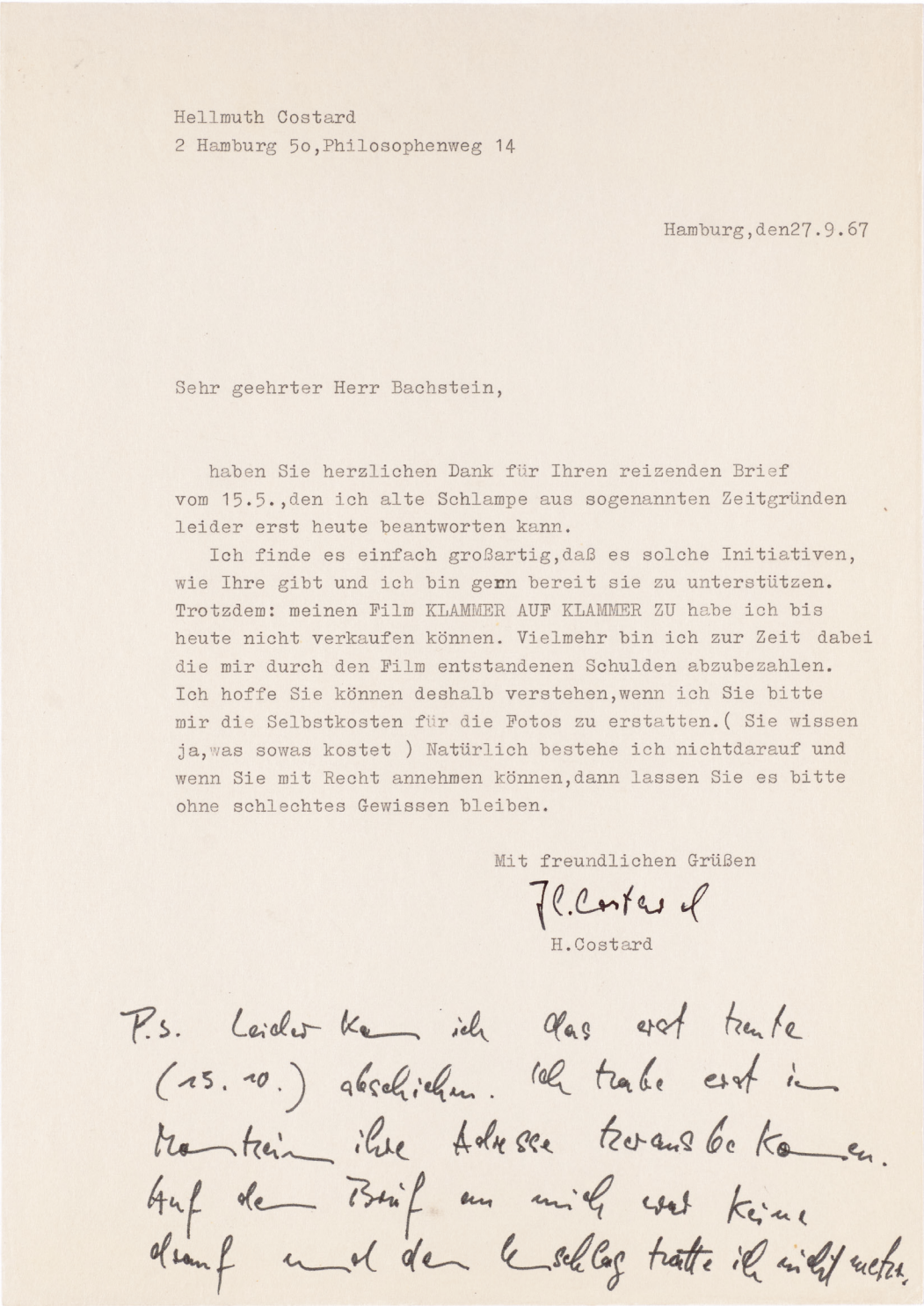
Aufschluss über das Schaffen und die Leidenschaft Heimo Bachsteins geben drei Briefe aus dem Jahr 1967. In ihrer Schreibmaschinenschrift sind sie ein wichtiges Zeugnis für den Briefkontakt zwischen Bachstein und Hellmuth Costard, der zu dieser Zeit bereits der Hamburger Filmemacher-Gruppe angehörte. Der kurze Briefwechsel beginnt – offenbar ist der eigentliche Auftaktbrief nicht enthalten – mit einer Antwort von Costard, der sich für den »reizenden« Brief Bachsteins vom 15. Mai 1967 bedankt. Er zeigt sich begeistert von Initiativen wie der Bachsteins und möchte dessen Interesse für die Filme gerne unterstützen. Costard sendet einige Fotografien seines Films *Klammer auf Klammer zu* und bittet, wenn möglich, um die Erstattung der Kosten. In seiner Antwort vom 24. Oktober 1967, neun Tage nach Erhalt des ersten Briefs von Costard, signalisiert Bachstein seine Bereitschaft dazu. Im Tausch gegen Material für seine Sammlung war es für Bachstein selbstverständlich, die Unkosten des Künstlers zu übernehmen. Bachstein erwähnt in diesem Brief auch, dass er auf dem Filmfestival in Mannheim Fritz Strohecker kennenlernen konnte, der ihm die erste Nummer der Zeitschrift »Film-artikel« gegeben habe: »Ich finde diese Zeitschrift sehr interessant. Hoffentlich bleibt es nicht bei der ersten Nummer. Sie könnte zum Sprachrohr der »Hamburger Filmemacher« werden.«¹ Bachstein hatte ein gutes Gespür für die Brisanz und Wichtigkeit der Hamburger Gruppe.

Den Abschluss bildet wieder ein Brief von Hellmuth Costard. Der Filmemacher ist von der Arbeit und dem Schaffen Bachsteins überzeugt und bittet ihn um Mithilfe bei der Durchführung der Hamburger Filmschau im Februar 1968. »Das Wichtigste ist zunächstmal, daß wir Adressen solcher Filmemacher erfahren, die, aus welchen Gründen auch immer, etwas abseits stehen und nicht von selbst auf den Gedanken kommen ihre

Filme hier in Hamburg zu zeigen.« Der Brief endet mit den Worten Costards: »Ich hoffe sehr, bald von Ihnen zu hören. Mit freundlichen Grüßen.«¹ Über Bachsteins Reaktion und weitere Briefe oder Treffen beider Filmkenner gibt das Archivmaterial keinen Aufschluss. Doch wer Heimo Bachstein kennt, darf vermuten, dass der Kontakt damit nicht endete.

1_ Brief von Heimo Bachstein an Hellmuth Costard, Marktheidenfeld 24. Oktober 1967.

2_ Brief von Hellmuth Costard an Heimo Bachstein, Hamburg 9. Dezember 1967.



Heimo Ch. Bachstein
- Filmkunstarchiv -

8772 Marktheidenfeld, den 24.10.1967
Schlesienstr. 1
Tel. 0 93 91 / 419

Herrn
Hellmuth Costard
2 Hamburg 50,
Philosophenweg 14

Sehr geehrter Herr Costard,

mit Ihrem freundlichen Brief vom 15.10. habe ich mich sehr gefreut,
von den interessanten Fotos ganz zu schweigen.

Selbstverständlich bin ich gerne bereit, Ihnen die entstandenen
Unkosten zu ersetzen. Den Betrag hierfür werde ich Ihnen in den
nächsten Tagen überweisen.

Schade, daß ich Sie in Mannheim nicht sprechen konnte. Mit zwei
Herren der "Hamburger Filmmacher" konnte ich sprechen, diese Her-
ren wohnten mit mir im gleichen Hotel. Herr Strohecker, den ich
um Mithilfe beim Aufbau meines Filmkunstarchivs bat, versprach
mir, von den "Hamburger Filmmachern" etwas zu ergattern.

Herr Strohecker gab mir auch ein Exemplar der ersten Nummer der
Filmzeitschrift "Filmartikel". Ich finde diese Zeitschrift sehr
interessant. Hoffentlich bleibt es nicht bei der ersten Nummer.
Sie könnte zum Sprachrohr der "Hamburger Filmmacher" werden.

Haben Sie nochmals recht herzlichen Dank für die Fotos und die
Kopie der Dialogliste des Films "Klammer auf, Klammer zu".

Sollten Sie gelegentlich wieder etwas entbehren können; vielleicht
von den Kurzfilmen, wäre ich Ihnen für eine Fotoüberlassung wieder
sehr dankbar.

Mit freundlichen Grüßen

Bachstein
-Heimo Ch. Bachstein-

Hellmuth Costard

2HH50, Philosophenweg 14

9/12/67

Lieber Heim Bachstein,

ich habe so einen und ich glaube richtigen Eindruck von
Ihrer Arbeit in Ihrem Filmarchiv, daß ich glaube, Sie können,
wenn Sie wollen, uns bei der Durchführung der HAMBURGER FILM-
SCHAU 1968 etwas helfen. Das Wichtigste ist zunächstmal,
daß wir Adressen solcher Filmmacher erfahren, die, aus welchen
Gründen auch immer, etwas abseits stehen und nicht von selbst
auf den Gedanken kommen ihre Filme hier in Hamburg zu zeigen.
Wenn Sie, Herr Bachstein, uns dabei helfen würden, diese Filmmacher
zu informieren oder uns deren Adressen geben würden, dann
wäre ich Ihnen sehr dankbar.

Ich hoffe sehr, bald von Ihnen zu hören. Mit freundlichen Grüßen.

Hellmuth Costard
Hellmuth Costard

»Sozialistische Film Coop«

1971 spaltet sich die organisatorisch unabhängige »Sozialistische Film Coop« von der Filmmacher Cooperative aus Hamburg ab. Sie steht unter der Leitung von Alfred Hilsberg und spezialisiert sich auf Filme mit direkter politischer Botschaft wie Helke Sanders *Eine Prämie für Irene*, welcher die Arbeit von Frauenbetriebsgruppen unterstützen soll. Die sozialistische Coop ist überzeugt, dass bisher produzierte Filme in einem »politisch-organisatorischen Freiraum« bzw. aus »falschen Ideologien« heraus entstanden sind. Im ersten Verleihkatalog sind teilweise auch Filme zu finden, die nicht hundertprozentig der marxistisch-leninistischen Auffassung entsprechen. Deswegen ist die eine oder andere Kritik an der Botschaft des Films direkt unter der Inhaltsangabe abgedruckt.

Paulina Kutschka, 26. November 2015, 100 Worte

»Sozialistische Film Coop« – Das Ende der Filmmacher Cooperative?

Verleihhefte der »Hamburger Filmmacher Cooperative«, 1971

Die Jahre 1968 und 1969 bildeten für die Filmmacher Cooperative und ihre Mitglieder einen Höhepunkt ihres Schaffens. Unabhängig und weitgehend frei von Zensur konnten experimentelle und radikale Filme produziert und gezeigt werden. Auch die Hamburger Filmschau fand bis 1973 statt. Der Avantgardefilm etablierte sich in diesem Zeitraum über seine Zentren hinaus in ganz Deutschland. Ab 1969 kam es jedoch auch verstärkt zu Meinungsverschiedenheiten innerhalb der Hamburger Gruppe. Eine Auseinandersetzung zwischen Helmut Herbst, Werner Grassmann und Thomas Struck führte gar zu einer Prügelei innerhalb der Gruppe. Anlass war die Wahl eines Kirchturmes als Bildmotiv für die zweite Hamburger Filmschau. Struck verglich den Kirchturm mit einem männlichen Glied mit Stachel, sehr zum Missfallen Helmut Herbsts. Wie der Zwischenfall zeigte, war es innerhalb der Gruppe zu Differenzen gekommen, die sich intern nicht ohne weiteres klären ließen. Künstler wie Hellmuth Costard distanzieren sich allmählich und setzen ihr filmisches Schaffen allein fort.¹

Wenige Jahre später stieß die Hamburger Cooperative abermals an ihre Grenzen. Ein Grund für die Schwierigkeiten lag darin begründet, dass der Verleih wirtschaftlich nicht mehr tragbar war. Die Nachfrage nach den Filmen war zu gering, um die laufenden Produktionskosten zu decken. Auch die zunehmende Verhärtung des politischen Klimas spielte eine Rolle. Einige Filmemacher machten sich selbstständig und bildeten eine eigene, explizit »sozialistische« Kooperative. So heißt es im Verleihkatalog vom 26. April 1971: »Ein erster Schritt für die Erweiterung unserer Arbeit, die auch in Zusammenhang mit der Entwicklung der sozialistischen Bewegung gesehen werden muß, war die Einrichtung des Sonderverleihs für Filme, die primär für den direkt politischen Einsatz bestimmt sind.« Das Ziel war folglich eine klare Abgrenzung

von den Filmen des »anderen Kinos«, um den Verleih als politische und technische Vermittlerinstanz für den Aufbau der kommunistischen Partei einzusetzen. 1975 ist es endgültig vorbei für die Hamburger Film-Cooperative. Der Filmbestand wird von den Freunden der Deutschen Kinemathek in Berlin übernommen und dort für die Nachwelt erhalten.² Die Künstler setzen zum Teil gemeinsam,



zum Teil allein ihre Arbeit fort. Doch eines bleibt: Bis heute haben sie die Geschichte des deutschen Films mit ihren fortschrittlichen Ideen und ihrem freien Denken geprägt.

1_ Vgl. die Gespräche mit Costard in Christian Baus Film *Die kritische Masse*. Film im Underground, Hamburg 1968 (1998).

2_ Vgl. Helmut Herbst: Aus Hamburger Perspektive, in: Ders.: Früher als wir noch nicht postmodern waren. Die innovativen Jahre von Fernsehen und Film 1962–1970, hg. von Hochschule für Gestaltung Offenbach und Bauhaus Film-Institut der Bauhaus-Universität Weimar, Birkert: cinegrafik 2012, S. 112.



Neben dem zitierten Band (W + B Hein: Dokumente 1967–1985. Fotos, Briefe, Texte, Frankfurt/Main: Deutsches Filmmuseum 1985) ist kürzlich erschienen: Film als Idee. Birgit Heins Texte zu Film/Kunst, Berlin: Vorwerk 8 2016.

Außenseiter – Die Künstler außerhalb der Filmschau

Artikel »Krach beim Fest der Streifen-Macher«
in der BILD-Zeitung, 8. März 1969

Unter dem Titel »Sie wollen die Größten sein: Die sieben Außenseiter vor ihrem Studio in der Hamburger Brüderstraße« berichtet die BILD-Zeitung am 8. März 1969 über jene Filmemacher, die bei der zweiten Hamburger Filmschau 1969 ihre Filme außerhalb der offiziellen Veranstaltung in einem Extraprogramm der Öffentlichkeit präsentierten.¹ Der Grund: »Sie wollen mit ihrem Programm die kreative Avantgarde vorstellen und aufzeigen, daß ihre Filme in radikaler Konsequenz, die gängigen ästhetischen, sexuellen und politischen Tabus durchbrechen. Sie entfernen sich von den kleinbürgerlichen Filmemachern, die die etablierten Vorstellungen in Avantgarde-Klischees produzieren.« Diese Aussage auf dem Programmblatt des außerordentlichen Events sorgte bei den Künstlern im offiziellen Programm verständlicherweise für Empörung. Die Gruppe um Birgit und Wilhelm Hein, dessen Bruder Karlheinz Hein, Dieter Meier, Kurt Kren, Klaus Schönherr und seine Frau Cli-Cli – von Wilhelm Hein auf dem Zeitungsausschnitt mit dickem Eding beschriftet – ließ sich davon nicht beirren. Sie wollten ihre Aktion um jeden Preis durchziehen.

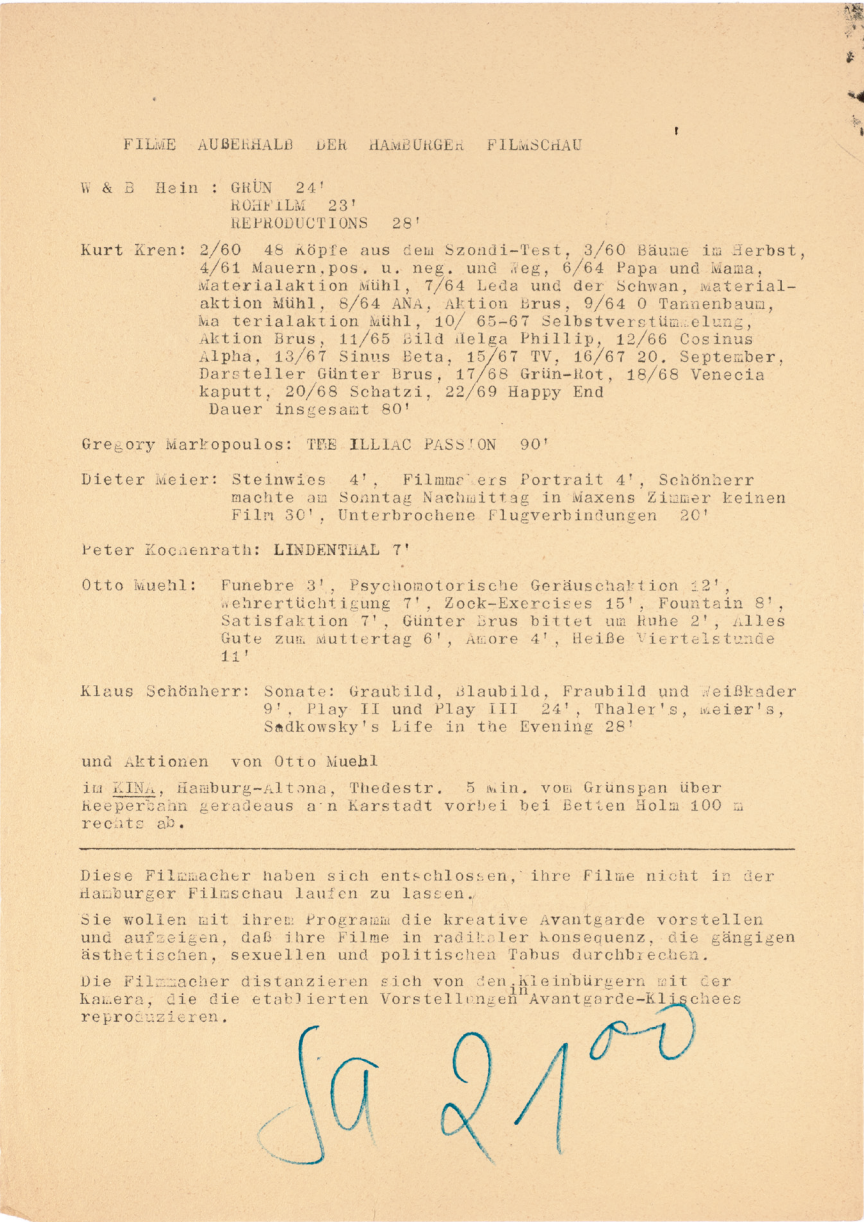
Dabei stellte sich sehr schnell heraus, dass die Uhren in Hamburg und Köln unterschiedlich tickten und unterschiedliche Auffassungen vom unabhängigen Kino und seiner Verbreitung herrschten. Birgit Hein formulierte es später so: »Für uns ging es darum, radikaler und kompromißloser aufzutreten, in einer Zeit, als eine breite Öffentlichkeit sich für den Avantgardefilm interessierte.«² Während die Hamburger jeden experimentellen Filmemacher, der etwas gedreht hatte, in die Coop aufnahmen, distanzierten sich die Außenseiter von dieser Haltung. Vor allem schwebte ihnen eine Internationalisierung der Bewegung vor, durch die sich die Basis des Experimentalfilms verbreiten und erweitern ließe. Auf der Filmschau schafften sie sich einen eigenen Raum mit

ganz klaren Prinzipien. Das macht u. a. der Bericht deutlich, den Wilhelm Hein nach der Gegenveranstaltung an Valie EXPORT und Peter Weibel in Wien schickte: »vorführung lief großartig über die bühne, mit lautsprecher wurden titel angekündigt, wunderbares bild, ton etc. bei hamburgern war anscheinend auch die technik scheiße, im organisieren ist mein bruder meister. [...] erster schritt eines internationalen auftretens ... wenn wir jetzt systematisch arbeiten, haben wir endlich diesen ganzen nationalen scheißdreck beiseite gefegt. dieses ganze kleinkarierte vor sich hinfummeln.«³

1_ Bei der »Filmmacherei« in der Brüderstraße 17 handelt es sich allerdings keineswegs um »ihr Studio«, sondern um den Sitz der »Hamburger Filmmacher Cooperative«, gegen die sich die »Außenseiter« richteten.

2_ W + B Hein: Dokumente 1967–1985. Fotos, Briefe, Texte. Frankfurt/Main: Deutsches Filmmuseum 1985 [= Kinematograph Nr. 3], S. 30.

3_ Undatierter Brief von Wilhelm und Birgit Hein an Peter Weibel und Valie EXPORT, in: Hein (1985), S. 32.



Briefwechsel Hein – Bachstein

Wie zum New American Cinema und der »Hamburger Filmmacher Cooperative« stand Heimo Bachstein auch zu

Birgit und Wilhelm Hein in regem Kontakt. Dass der Sammler aber nicht immer gleich auf Sympathie stieß, zeigt ein Brief von Wilhelm Hein aus dem Jahre 1968, in dem es um Stan Brakhages mehrteiligen Zyklus *Songs* geht. Darin heißt es: »Zweck unseres Besitzes der *Songs* ist, sie vorzuführen, damit Leute auf den Geschmack kommen, sie selbst zu kaufen. Es ist schon etwas eigenartig, dass Sie die *Songs* in einigen Etappen geliehen haben wollen.«¹ Kurz darauf klärte sich das Missverständnis, und es kam zu einem regelmäßigen Briefwechsel zwischen Heimo Bachstein aus dem kleinen Ort Marktheidenfeld und dem Ehepaar aus der Großstadt Köln. So gegensätzlich wie die Wohnorte ist auch die Gestalt der Briefe. Während Heimo Bachstein seine Schreiben stets sorgfältig auf der Schreibmaschine tippt, stechen Wilhelm Heins Briefe vor allem durch ihre notizzetteltartige Form und die große schwarze Schrift hervor. Dass die Briefnotizen oft auf die Rückseite von XSCREEN-Programmzetteln gekritzelt sind, lässt sie offen, spontan und beinahe kunstvoll wirken. Die beiden hier abgebildeten Notizen sind nur ein Ausschnitt aus einem ganzen Konvolut solcher Schriftstücke. Dennoch ermöglichen sie einen Einblick in den regelmäßigen Kontakt und die respektvolle Entwicklung ihrer Beziehung. Nicht selten folgten schriftliche Dokumente, Fotografien, Zeitungsartikel, die das Schaffen des Künstler-Ehepaars dokumentieren. Die Nachrichten Wilhelm Heins sind dabei oft sehr kurz gehalten. In einem der abgebildeten Briefe geht es offenbar um die Zusendung der Zeitschrift »Supervisuell«, die sich schon früh an einer europäischen Vernetzung der unabhängigen Filmmacher interessiert zeigte. Da er nicht alle Ausgaben hat, verweist Hein auf Klaus Schönherr, den

Wilhelm und Birgit Hein an Heimo Bachstein, vermutlich 1968, zwei Seiten

Schweizer Herausgeber des Magazins, für das auch Birgit Hein schrieb. Im zweiten Brief bittet Wilhelm Hein noch einmal darum, ihn alle zwei bis drei Monate daran zu erinnern, neues Material zu schicken. Beiden, Bachstein und Hein, ist der Kontakt wichtig. Bachstein, weil es den Zugewinn wichtiger Dokumente und Materialien für sein Archiv bedeutete. Hein, weil er Gefallen am Interesse des Cinephilen fand, und er ihn in seiner Arbeit – so gut es ging – unterstützen wollte.

1_ Brief von Wilhelm Hein an Heimo Bachstein, Köln, vermutlich 1968.

1. Schritt:
Der Briefgang, der 7
Lieber Herr Bachstein!
Das ist alles, was ich
Ihnen heute
liefern kann.
Supervisuell 5
war letzte Nummer.
Bitte wegen anderer
Nummern an
Schönherr wenden.
Wir haben keine
mehr.

Bitte schreiben Sie
mir so alle 2/3
Monate, damit
ich nicht vergesse
Ihnen was zu
schicken
Auch.
W+B
Hein
zu 625 habe ich
noch kein Photomaterial

XSCREEN – Das Kölner Studio für den unabhängigen Film

Protokoll einer Polizeiaktion gegen die progressive Kunst, 1968

als Jugendstreife deklariert. Nicht ohne Grund vermuten die Veranstalter jedoch, es sei nicht um eine Polizeiaktion vorrangig gegen XSCREEN gegangen, »sondern gegen die progressive Kunst überhaupt und den Kunstmarkt insbesondere als Forum eben dieser progressiven Kunst«, wie es im Text heißt. Am folgenden Tag musste dann die gesamte XSCREEN-Veranstaltung abgesagt werden, da die Räume aus baupolizeilichen Gründen geschlossen wurden. Die Aktion erlangte dabei eine hohe Brisanz im ganzen Stadtgebiet. Auch an den folgenden Tagen kam es zu mehreren Demonstrationen und Auseinandersetzungen, bei denen die Filmemacher jedoch nicht anwesend waren. Auf alle weiteren Veranstaltungen von XSCREEN hatte die Aktion deutliche Auswirkungen, wie Birgit Hein rückblickend schreibt: »Bei späteren Veranstaltungen waren wir alle sehr viel vorsichtiger. Die Türen zum Vorführraum waren immer abgeschlossen, und ein Fluchtweg vorbereitet.«¹

¹ W + B Hein: Dokumente 1967–1985. Fotos, Briefe, Texte. Frankfurt/Main: Deutsches Filmmuseum 1985
[= Kinematograph Nr. 3], S. 19.

Die Radikalität der Filme und Aktionen der Kölner Gruppe XSCREEN sorgte nicht nur in der Filmszene für Aufsehen. Auch in weiten Teilen der Bevölkerung kam es zu Meinungsverschiedenheiten und Empörung über die Inhalte ihrer Filme und Veranstaltungen. Ein Höhepunkt dieser ständigen Auseinandersetzung war die Polizeiaktion vom 16. Oktober 1968. Das Protokoll der Polizeiaktion, das wohl von Wilhelm und Birgit Hein an Bachstein verschickt wurde, um über die Aktion aufzuklären, schildert den Ablauf und die Entwicklung der Abende aus der Sicht der Veranstalter. Es ist im gleichen Wortlaut im Dezember 1968 auch in der Ausgabe 8, 9, 10 der Berliner Zeitschrift »Kinema« abgedruckt.

Im Rahmen des Kölner Kunstmarktes 1968 wurde XSCREEN mit Zustimmung des Kulturdezernenten der Stadt Köln, Dr. Kurt Hackenberg, eingeladen, in der Veranstaltungsreihe »Underground Explosion« unabhängige Experimentalfilme zu präsentieren. Die Gruppe organisierte im Rohbau des U-Bahnhofs Neumarkt eine fünftägige Veranstaltung, bei der neben den experimentellen Filmen internationaler Filmemacher auch Beatmusik und Dichterlesungen auf dem Programm standen. Am ersten Abend, dem 15. Oktober, besuchten eintausend Leute die Veranstaltung: ein voller Erfolg, ganz zur Freude der Filmemacher und Künstler. Doch am zweiten Abend rückten 70 Polizisten in die U-Bahn-Station ein und sperrten sie ab. Grund dafür war ein Verdacht auf Verbreitung unzüchtiger Darstellungen. Insgesamt wurden dabei 27 Filmrollen beschlagnahmt. Zudem wurden sämtliche Personen kontrolliert und im Falle fehlender Ausweispapiere abgeführt. Daraufhin kam es zu mehreren Auseinandersetzungen zwischen Polizisten und Besuchern, die versucht hatten, die Absperrung zu durchbrechen. Die von XSCREEN beschriebene Aktion wurde offiziell

PROTOKOLL EINER POLIZEIAKTION GEGEN DIE PROGRESSIVE KUNST

VORGESCHICHTE

XSCREEN, Kölner Studio für unabhängigen Film, war von der Stadt Köln eingeladen worden, anlässlich des Kölner Kunstmarktes 1968 internationale Experimentalfilme zu zeigen. Auf Veranlassung des städtischen Kulturdezernenten Dr. Hackenberg wurde der XSCREEN-Gruppe der U-Bahnhof Neumarkt kostenlos zur Verfügung gestellt. Das Kulturdezernat gab dabei eindeutig zu erkennen, daß für Auswahl und Vorführung der Filme sowie für den Charakter der Veranstaltung völlige Freiheit herrschen solle.

XSCREEN Underground-Explosion war eine öffentliche Kunstveranstaltung im Rahmen des Kölner Kunstmarktes.

Der U-Bahnhof Neumarkt war XSCREEN von der Stadt Köln freigegeben worden, womit klargestellt war, daß die Stadt für den baupolizeilich einwandfreien Zustand die Verantwortung übernommen hatte. Die Veranstaltung sollte vom 15. bis 19. Oktober jeweils von 18.00 Uhr bis 23.30 Uhr stattfinden. Auf dem Programm standen internationale Experimentalfilme, experimentelle Beatmusik und Dichterlesungen mit Autoren der Kölner Verlage Kiepenheuer & Witsch und M. Dumont Schauberg sowie des TSAMAS-Verlags, Villingen. Mit XSCREEN Underground-Explosion war beabsichtigt, ein totales Ereignis (Environment) zu schaffen.

AKTION

Der erste Abend, Dienstag, 15.10.1968, zu dem etwa 1000 Besucher kamen, verlief programmgemäß; desgleichen der zweite Abend, Mittwoch, 16.10.1968, allerdings nur bis gegen 22.20 Uhr, als nämlich eine Einsatztruppe der Kölner Polizei mit circa 70 Beamten in Uniform und Zivil den U-Bahnhof besetzte und abriegelte. Die Aktion, die zuerst offiziell als erweiterte Jugendstreife ausgegeben wurde, nahm immer mehr die Form einer Großrazzia an: die Personalien der Besucher, die den Raum verlassen wollten, wurden am Ausgang von der Polizei kontrolliert und mit dem

»Underground Explosion«, ein mehrtägiges Festival mit Musik, Performance, Film, das in Stuttgart, Essen, Zürich, München und Köln gastierte, ist wohl die mit Abstand bekannteste, erfolgreichste und berüchtigste P.A.P. Veranstaltung. Von Dieter Meier als »Total Art in« beschrieben, wechselten Konzerte von Amon Düül II mit Performances von Valie EXPORT und Peter Weibel, Lichtshows von »Kinetic Lights« mit Aufführungen des Wath-Tholl-Theaters ab. »Total Art in ist ein großes Living, das im Zusammentreffen verschiedener Medien neue Ausdrucksmöglichkeiten aufzeigen wird«, so Meier im Programmheft. In Köln wurde das Festival durch eine polizeiliche Räumungsmaßnahme vorzeitig beendet.

Völlig veraltet und unbrauchbar

Hinter der Abkürzung P.A.P. steckt das Label »progressive art production«. Das Cover der 15-seitigen A5-Broschüre zeigt einen Filmkader aus *Rohfilm* von Birgit und Wilhelm Hein, aber der Kölner Dom führt auf eine falsche Fährte. Nicht in Köln, Hamburg oder Wien, sondern in München war P.A.P. angesiedelt. Konzipiert und betrieben wurde es von Karlheinz Hein, dem Bruder des Kölner Filmemachers und XSCREEN-Mitbegründers, gemeinsam mit dem Schweizer Konzeptkünstler und Filmemacher Dieter Meier. Motivation und Konzept von P.A.P. werden in der Einleitung der Broschüre wie folgt erläutert: »Der Coop Gedanke, eine Kopie der New Yorker COOP, hat sich in Europa als völlig veraltet und unbrauchbar erwiesen. Deshalb haben sich die in diesem Katalog vertretenen Filmher zu einer Zweckgemeinschaft zusammengeschlossen, um auf internationaler Basis mit kommerziellen Methoden ihre Filme zu verbreiten (Verkauf Verleih Vorführung). Außerdem wollen sie mit ihrem Programm internationale Maßstäbe für Qualität setzen. Für die organisatorische Durchführung dieses Zieles ist Karlheinz Hein und Dieter Meier zuständig. Die Gruppe ist nach außen hin für alle die Avantgardefilme offen, die ein gleiches Niveau haben.«¹

Die Formulierungen »Zweckgemeinschaft«, »kommerzielle Methoden« und »internationale Maßstäbe für Qualität« verraten, wie stark sich dieses Modell von den anfänglichen, stets anti-kommerziell gedachten Zielen des gegenkulturellen Kinos entfernt hatte. Meier und Hein entwarfen ein Finanzierungsmodell, in dem sich Verleih und Verkauf ergänzen sollten. Außerdem beschäftigten sich die beiden als Kuratoren, die aus dem P.A.P. Portfolio Filmprogramme für Festivals und Kunstevents zusammenstellten.

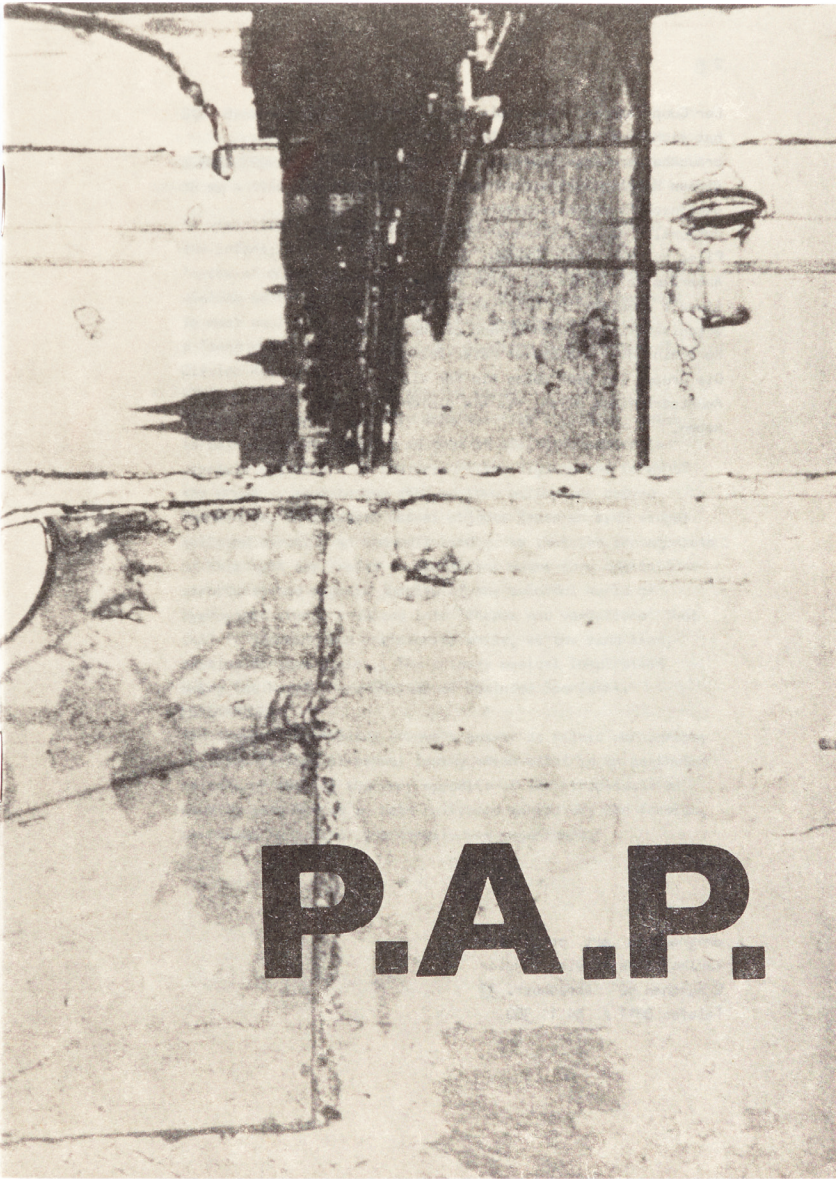
Cover der P.A.P. Katalogbroschüre, 1969

Weitere Dokumente in der Sammlung:
P.A.P. Lagerkatalog 1969 (A4, ca. 60 Seiten) | Broschüre
Underground Explosion (A5, 12 Seiten) | P.A.P.
Filmprogramm in Avignon 1969 | P.A.P. Filmprogramm in
Mannheim (P.A.P. Position XX. Filmwoche Mannheim 1971) |
Plakat Underground Explosion

Im P.A.P. Programm zur Filmwoche Mannheim 1971, ebenfalls unter Bachsteins Materialien, ist nachzulesen, zu welchen Preisen und Konditionen die Filme und Publikationen von P.A.P.-Künstlern seinerzeit zu beziehen waren: Otto Muehls »ZOCK – aspekte einer totalrevolution 66/71«, 51 Seiten, in einer Auflage von 1.000 Exemplaren produziert, ist für 4,50 DM im Angebot (und wird heute zwischen 300 und 3.600 Euro gehandelt); Kopien der Super 8-Editionen von Kurt Kren und Otto Muehl gibt es ab 70 DM. Zugleich hat sich in der dort abgedruckten Künstler-Liste etwas von der Utopie einer internationalen Bewegung erhalten: Stan Brakhage (USA) neben Peter Gidal (UK) und Takahiko Imura (JP), Vlado Kristl (Kroatien/BRD) neben Albert André-Lheureux (B) und Kurt Kren (AU).

Volker Pantenburg

¹ _ Karlheinz Hein, Dieter Meier: P.A.P. Progressive Art Production, Katalogbroschüre. München 1969, S. 2.



Das Kino von Danièle Huillet und Jean-Marie Straub

Volker Pantenburg

Straub / Huillet

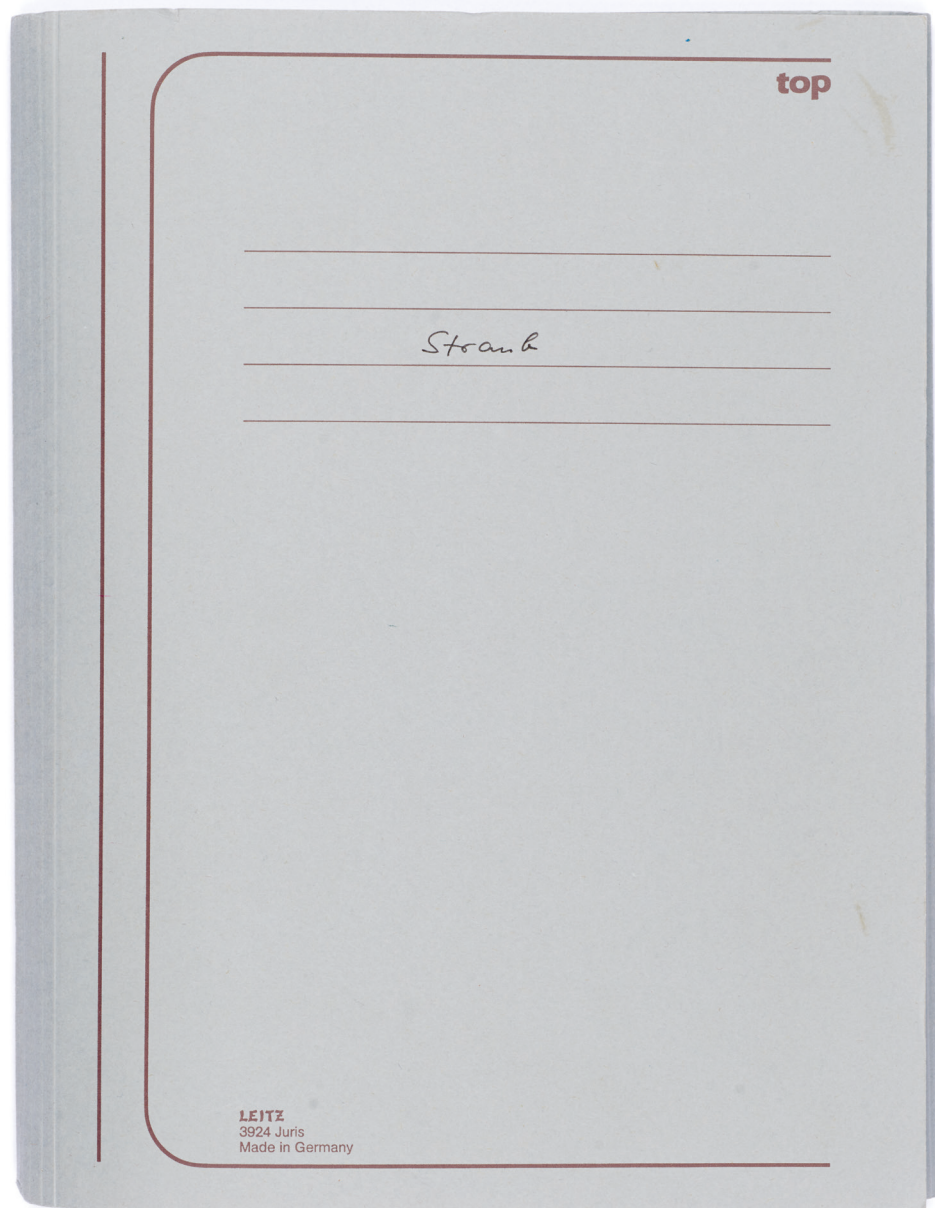
In der Schenkung Bachstein finden sich zahllose Briefe, Filmschnipsel, Zeitungsartikel, Plakate, Fotografien, Drehberichte und sonstige Dokumente, die detailliert über den Arbeitsprozess von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet Auskunft geben. Kaum ein Filmprojekt der beiden, zu dem sich Bachstein nicht Materialien hätte zuschicken lassen; im Gegenzug wird er von der Regisseurin gelegentlich gebeten, Bücher oder andere Dinge, die den beiden in Italien nicht zugänglich sind, an ihre Adresse nach Rom zu senden.

Die regelmäßige Korrespondenz zwischen Danièle Huillet und Bachstein – es ist fast ausnahmslos sie, die schreibt – setzt in den späten 1960er Jahren ein und endet mit dem Tod Huillets im Jahr 2006. Der Briefwechsel, der vereinzelt auch die Briefe Bachsteins enthält, ist zusammen mit den übrigen Dokumenten, weitgehend unsortiert, in den Ordnern 34 bis 36 der Schenkung enthalten. Hinzu kommt eine von Bachstein mit »Straub« beschriftete blaue Mappe, die allerdings auch Material enthielt, das offenkundig zu anderen Themen gehört, sowie eine randvolle Kiste, die in ihrem vorigen Leben mit *Römerturm* »Alt Nürnberg« Büttenpapier gefüllt war.

Bachstein bemühte sich früh und erfolgreich, die Filme Straub/Huillets in Marktheidenfeld oder der näheren Umgebung zu zeigen. 1968 organisiert er eine Retrospektive der bis dahin vier fertiggestellten Filme, 1993 sorgt er, aus Anlass des 60. Geburtstags von Straub, für einen Schwerpunkt mit vier oder fünf Filmen, darunter *Antigone*, beim »Internationalen Filmwochenende Würzburg«.

Hier wie insgesamt ist nicht auszuschließen, dass in anderen Mappen oder Ordnern Weiteres zu finden sein wird. Neben den beiden anderen in dieser Publikation beleuchteten Schwerpunkten, aber auch neben Sergej Eisenstein, Ottomar Domnick und vielen anderen Themen, stellen die Filme Straub/Huillets einen deutlichen Sammlungsschwerpunkt dar.





Eine Kleinstadt in Unterfranken

Straub/Huillet in Gerolzhofen, 1966, 9 x 13,5 cm

Eine Fotografie von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet. Straub schaut auf sein fast leeres Weinglas, Huillet hat die Augen nur wenig geöffnet und den Blick gesenkt. Man kann sich die Szene so vorstellen: Nach dem Essen im Anschluss an eine Filmvorführung, in einer Kleinstadtkneipe. Das Bild ist ein Schnappschuss, niemand hat sich die Mühe gemacht, die leeren Flaschen im Vordergrund beiseite zu rücken oder den Ständer mit »Krautheimer« -Bierdeckeln wegzunehmen, der Straubs Hände verdeckt. Ist das, was auf dem Tisch liegt, die Speisekarte oder ein Notizbuch mit Aufzeichnungen von Straub und Huillet?

Auf der Rückseite ist das Foto mit einer Notiz versehen: »Foto: Heimo Bachstein, 1967«, steht am oberen Rand in Bachsteins charakteristisch geschwungener Handschrift, und unten: »Jean-Marie Straub und Danièle Huillet 1967 in Gerolzhofen (Film-Seminar).« Vermutlich handelt es sich bei dem genannten Film-Seminar um eine Veranstaltung des örtlichen Jugendfilmclubs; aus einer späteren Publikation in der Bachstein-Schenkung ist zu erfahren, dass in Gerolzhofen die »Landesarbeitsgemeinschaft für Jugendfilmarbeit und Medienerziehung der Jugendfilmclubs in Bayern« ansässig war.

Gerolzhofen, südlich vom unterfränkischen Schweinfurt gelegen, ist etwa 80 km von Marktheidenfeld entfernt, über die B 286 braucht man aus der Schlesienstraße 1 bei flüssigem Verkehr eine Stunde. Das Foto ist ein frühes Zeugnis für die enge Beziehung zwischen Bachstein und dem Regisseurspaar.

Allerdings ist Zweifel an Bachsteins Datierung angebracht: »Das Foto entstand bei einem Filmseminar der Bayerischen Jugendfilmclubs, das allerdings bereits im Herbst 1966 in Gerolzhofen/Ufr. (Central-Lichtspiele) stattfand, bei dem die Filme *Machorka Muff* und *Nicht versöhnt* gezeigt

wurden«¹, erinnert sich Horst Köhler, der über Jahrzehnte hinweg gemeinsam mit Bachstein das »Filmforum« der Volkshochschule Marktheidenfeld leitete. Und auch eine kopierte Rezension des Buchs »Machorka Muff« (herausgegeben von Reinhold Rau, ebenfalls Teil der Schenkung), ist mit dem Foto illustriert und identifiziert es als »Straub/Huillet 1966«.

Marktheidenfeld, Gerolzhofen: Wer sich an diesen Orten, weit weg von den Metropolen, für ungewöhnliches Kino abseits des Kanonisierten interessierte, musste selbst aktiv werden. Die Filmclubbewegung hatte in den 1940er und 1950er Jahren gezeigt, wie es gehen kann, Heimo Bachstein und andere setzten diese Arbeit fort.

¹ E-Mail von Horst Köhler an Volker Pantenburg, 16. Februar 2016.



Chronik der Anna Magdalena Bach

»Eine Einstellung dauert so lang wie der musikalische Satz oder Satzteil, den man in ihr gespielt sieht.« Diese Aussage trifft Helmut Färber über den Straub/Huillet-Film. Man fühlt sich versetzt in das Ausharren des Zuschauers im Konzertsaal, der nicht auf dem besten Platz sitzt, der nicht mal nah genug ist, um die Mimik der Musiker beobachten zu können. Er ist gezwungen, den Blick auf das Ensemble zu richten, der Musik zu lauschen und sich über jedes Detail des Bildes Gedanken zu machen, solange bis der musikalische Satz zu Ende gespielt ist. Dann erhält er seine Belohnung: Den Blick auf das Meer.

Paulina Kutschka, 13. Januar 2016, 100 Worte

Straub-Retrospektive

Die Chronik der Anna Magdalena Bach in Marktheidenfeld

Einem Nachruf ist zu entnehmen, dass Heimo Bachstein zwischen 1964 und 1972 den Arbeitskreis »Jugend und Film« in Marktheidenfeld leitete. Die regelmäßigen Vorführungen, begleitet von Gesprächen und Diskussionen, fanden in den »Kronenlichtspielen« statt, die später, Mitte der 1970er Jahre, einen schweren Stand hatten. Ein Zeitungsartikel aus dem Main-Echo: »Die Marktheidenfelder »Kronen-Lichtspiele« in der Mitteltorstraße mit 200 Sitzplätzen waren zum ungeliebten Anhängsel der Diskothek »Scotch-Club« geworden. Kung-Fu, Lederhosen und Schulmädchen bestimmten das Niveau des Programms. Die Arbeitsgemeinschaft »Jugend und Film«, die der Marktheidenfelder Film-enthusiast Heimo Bachstein lange zuvor gegründet hatte, existierte damals nicht mehr.«¹

Am 10. Dezember 1968 ist dies noch anders. An diesem Tag haben die Marktheidenfelder Gelegenheit, ein Double-Feature zweier Filmprogramme Straub/Huillet zu sehen. Neben *Nicht versöhnt* und *Chronik der Anna Magdalena Bach* stehen darüber hinaus auch noch *Machorka Muff* und *Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter* auf dem Programm. »zu dieser filmvorführung werden der regisseur und seine frau, die regisseurin danièle huillet, anwesend sein«, informiert das Plakat in modernistischer Kleinschreibung und der für diese Veranstaltungen üblichen, schlicht-eleganten typografischen Gestaltung. An einem einzigen Tag findet damit eine vollständige Retrospektive der bis zu diesem Zeitpunkt vier Filme des Paares statt. Gut vorstellbar, dass die Idee zu diesem Abend 1966 in einer Gerolzhofener Kneipe, zwischen Krautheimer Bier und Pepsi Cola entstanden ist.

Seine deutsche Premiere hatte die *Chronik* im Rahmen der Berlinale 1968 am 30. Juni, in der Oktoberausgabe der Zeitschrift »Filmkritik« schreibt Helmut Färber einen legendären Text

über den Film. Der Kinostart der *Chronik der Anna Magdalena Bach* folgte erst im März 1969: Bachstein ist es gelungen, den Film deutlich vor seinem regulären Start nach Marktheidenfeld zu holen.

Einige Fotos der Sammlung, zu finden in einem Umschlag mit der Aufschrift »Straub Retrospektive«, zeigen Bachstein und Walter Stock, den Leiter der »Landesarbeitsgemeinschaft Jugend und Film« zusammen mit Jean-Marie Straub und Danièle Huillet. Die Aufnahmen sind nicht datiert, aber die Vermutung liegt nahe, dass sie am Rande der Filmvorführungen am 10. Dezember 1968 entstanden sind. Auch der handschriftliche Entwurf für den Programmzettel sowie der Programmzettel selbst sind Teil der Sammlung, ebenso wie die im Hintergrund aufgehängten Fotografien aus Straub/Huillet-Filmen (inklusive den Löchern der Reißzwecken).



arbeitskreis jugend u. film

zeigt am diensttag, den 10. dezember 1968,
20.00 uhr

in den kronen-lichtspielen marktheidenfeld

die filme:

die chronik der anna magdalena bach

nicht versöhnt

regie: jean marie straub
danièle huillet

neben diesen beiden streifen stehen noch die beiden kurzfilme

„der bräutigam, die komödiantin und der zuhälter“

- preis der katholischen filmarbeit in deutschland - sowie
„machorka muff“ auf dem programm.

zu dieser filmveranstaltung werden der
regisseur und seine frau, die regisseurin
danièle huillet anwesend sein

ab 16 jhr.

spielstelle marktheidenfeld

Arbeitskreis Jugend und Film
Spielstelle Marktheidenfeld
zeigt
Dienstag, den 10. Dezember 1968, 20 Uhr
in den Kronen-Lichtspielen Markthei-
denfeld
eine Jean-Marie Straub-Retrospektive:

Programm

Dienstag, den 10. 12. 1968
20 Uhr:
„Der Bräutigam, die Komödiantin
und der Zuhälter“ (Kurzfilm)
Preis: Kurzfilmpreis der Jury für
Katholische Filmarbeit
Mannheim 1968

Handschriftliche Notiz Bachsteins für
den Programmzettel 10. Dezember
1968 / Gedrucktes Programmfaltblatt
10. Dezember 1968



„Die Chronik der Anna Magdalena Bach“
„Machorka - Muff“ nach Böll
„Hauptstädtisches Journal“
„Nicht versöhnt“ oder „Es hilft
nur Gewalt, wo Gewalt herrscht“
nach Heinrich Böll „Billard um
halb zehn“

Der Regisseur französische
Filmregisseur und seine Gattin
sind persönlich bei der Vorführung
anwesend. Ihre Filme anwesend.

Arbeitskreis Jugend und Film
Spielstelle Marktheidenfeld
zeigt
Dienstag, den 10. Dez. 1968 20.00 Uhr
in den Kronen-Lichtspielen Marktheidenfeld

im Rahmen einer Filmretrospektive,
das Gesamtwerk des französischen Film-
regisseurs Jean-Marie Straub

20 Uhr:
„Der Bräutigam, die Komödiantin und
der Zuhälter“

„Preis der Jury der
Katholischen Filmarbeit in
Deutschland, Mannheim 1968“

Straub schildert hier die Verworfenheit
menschlicher Beziehungen und stellt sehr
direkt die Frage nach der Liebe; mit
herber, ursprünglicher Sprache wird hier
die Versklavung abgelehnt.

„Die Chronik der Anna Magdalena Bach“
„Bester Film des Monats“ des evangeli-
schen Filmbeobachters.

Dieser Film schildert das Werk und die
wichtigsten Lebensstationen von Johann
Sebastian Bach.

„Machorka Muff“
nach Heinrich Bölls „Hauptstädtisches
Journal“

„Nicht Versöhnt“ oder „Es hilft nur Gewalt,
wo Gewalt herrscht“

nach „Billard um halb zehn“ von
Heinrich Böll

„Preis des VII Gran Premio Bergamo“

Eine interessante Studie über Deutschland
vor und nach dem Kriege.

Der Regisseur und seine Gattin sind bei
der Vorführung anwesend!

»Wenn ein Fußballreporter meint, jede Mannschaft habe vierzehn Spieler, und es sei deren Aufgabe, den Ball über die Seitenlinie hinauszukicken; wenn eine Modereporterin eine Rohseide von einem Taft nicht unterscheiden kann; wenn ein Mitglied einer Wirtschaftsredaktion glaubt, unter Dividenden verstehe man die Zahl der Aufsichtsratsmitglieder – dann waren sie die längste Zeit auf ihrem Posten. Nur im Feuilleton ist alles anders: Dort kann ein Filmkritiker einen Zoom eine Kamerabewegung nennen und glauben, die Kamera sei ein Rührlöffel, und gut sei es, wenn sie heftig gerührt werde. Wenn er folglich zu dem Schluß kommt, daß Lelouch fleißig rührt und deshalb ein guter Regisseur ist, und Straub ein bißchen faul und ungeschickt, dann hat er nicht etwa zum letzten Mal über Film geschrieben, nein! man wird sagen: das ist so recht feuilletonistisch.«

Herbert Linder: Kinder, aufgepaßt!, in: Filmkritik Nr. 10 (1968), S. 703–712, hier: S. 703f. – Im gleichen Heft, das Bachstein besaß, auch ein ausführlicher Text von Helmut Färber über die *Chronik der Anna Magdalena Bach* sowie ein Gespräch, das Färber, Linder, Enno Patalas und Frieda Grafe mit Huillet und Straub geführt haben.

»Ein Film muss gedreht werden«

Die Finanzierung der *Chronik der Anna Magdalena Bach*

Weitere Materialien zur »Chronik der Anna Magdalena Bach« in der Sammlung: Ein Satz von 19 Pressefotos (»neues filmforum heiner braun«) | Broschüre »Jean-Marie Straub: Chronik der Anna Magdalena Bach« (Walther Kirchner, Neue Filmkunstreihe, Heft Nr. 81) | Sammlung von 23 Einzelkadern (laut Umschlagbeschriftung von Huillet »Positive aus der Schnitt-Kopie« – es sind jedoch Negative) | ein einzelnes Foto von den Dreharbeiten | Brief von Danièle Huillet vom 16. Februar 1968

Ein früher Fall von Crowdfunding: Auf 14 schreibmaschinengetippten DIN A4-Seiten wirbt die »Bach-Film-Gesellschaft«, die sich eigens zu diesem Zweck gegründet hat, für ein Filmprojekt, das Jean-Marie Straub zu diesem Zeitpunkt bereits seit mehr als einem Jahrzehnt zu verwirklichen hofft. In einem Brief vom 5. Januar 1967 erläutert Enno Patalas die Finanzierungs-idee: »Der Verein nimmt Spenden, Darlehen und Beteiligungen entgegen, die ausschließlich diesem Projekt zugeführt werden. Sollte es nicht zustandekommen, werden sie nicht abgerufen.« Neben den Förderungsrichtlinien des Vereins »Filmfonds e. V.« liegt auch eine Zahlungs-erklärung bei.

Die Initiative war Teil einer größeren Kampagne zur Ermöglichung eines Films, der Bachs Musik so darstellen wollte, wie es unter dem Begriff der »historischen Aufführungspraxis« später allgemein akzeptiert wurde – auf historischen Instrumenten, in der Stimmung und dem Tempo, die zu Bachs Zeiten üblich gewesen sind. 1966, in der Novemberausgabe der Zeitschrift »Filmkritik«, deren Chefredakteur Enno Patalas war, hatte Straub detailliert über den Film Auskunft gegeben, dessen Mitwirkende, Gustav Leonhardt (als Bach) und Nikolaus Harnoncourt (als Fürst Leopold von Anhalt-Köthen) bereits feststanden. Auch das Drehbuch war zu diesem Zeitpunkt geschrieben; ein dreiseitiger Auszug daraus ergänzt die Dokumentation. »Ein Reiz des Films wird darin bestehen, daß wir Leute musizierend zeigen, Leute zeigen, die wirklich vor der Kamera eine Arbeit leisten. Das ist im Film selten der Fall; dabei ist, was auf den Gesichtern von Menschen vorgeht, die nichts weiter tun als eine Arbeit zu verrichten, sicher etwas, das mit dem Kinematographen zu tun hat.«¹

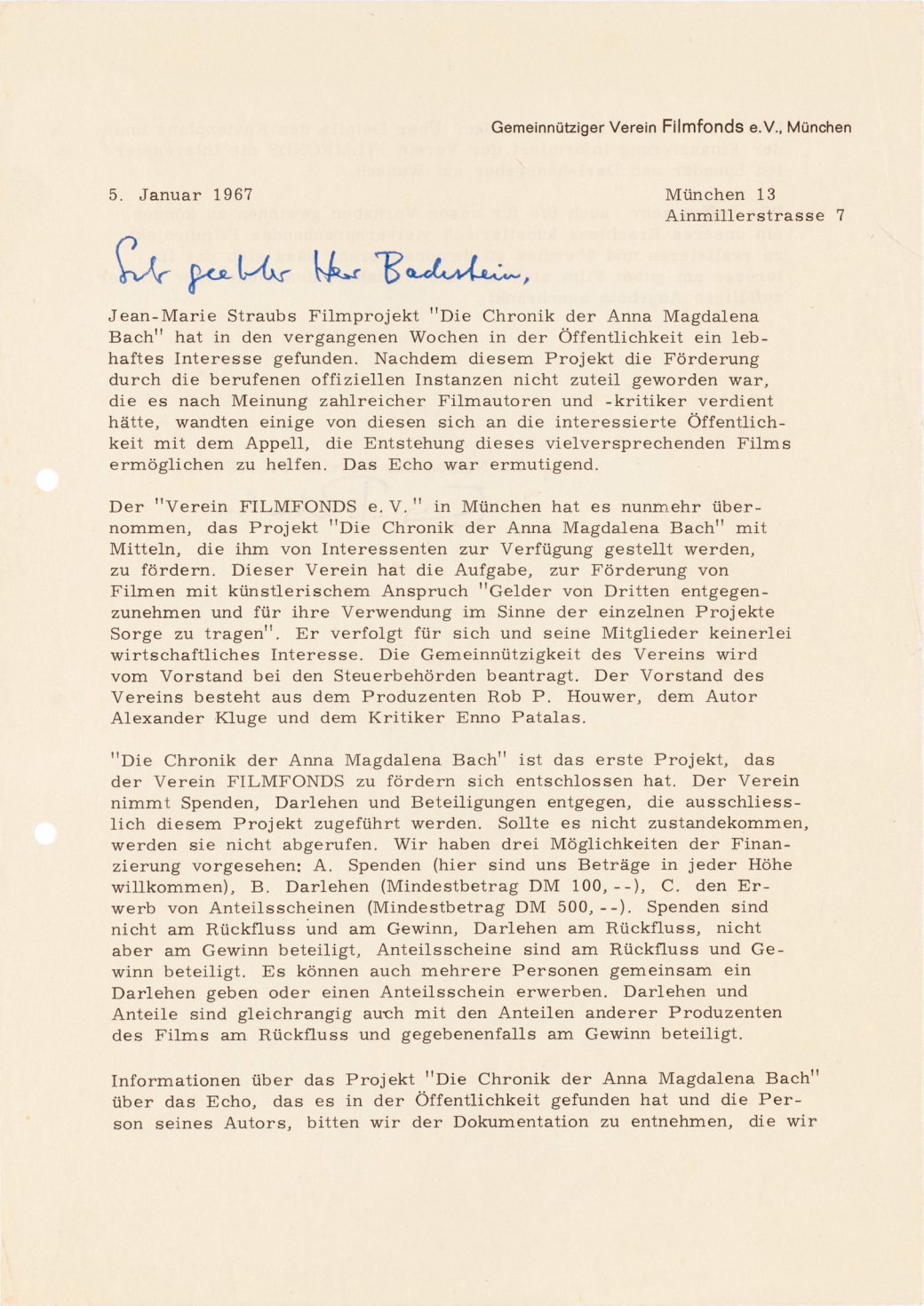
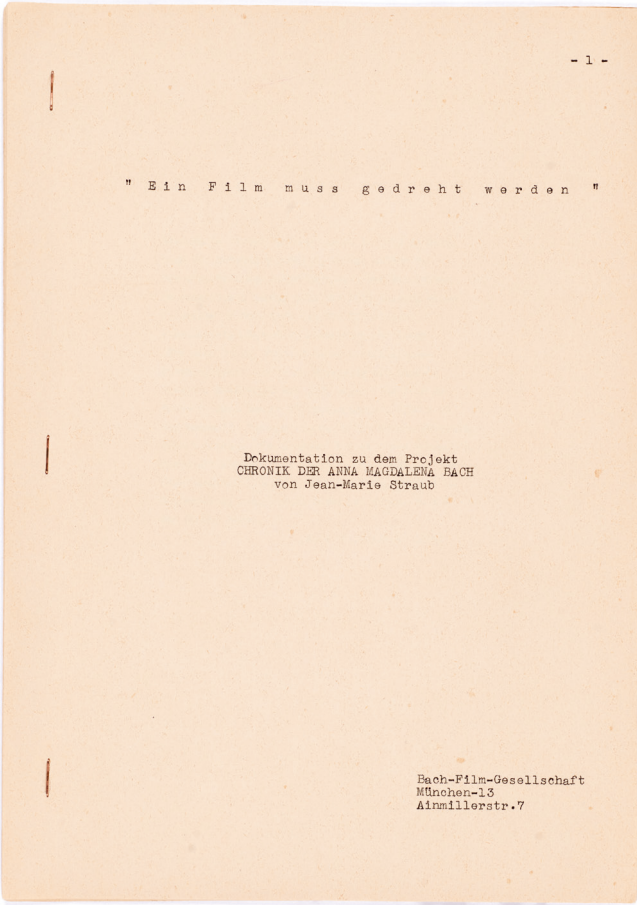
Zumindest ein kleiner Teil der Produktionskosten ist durch den Artikel und die Kampagne zusammengekommen, wie sich Danièle Huillet

später erinnert: »Darum ging es bei dieser »Artikelproduktion« alles in allem – was 20.000 DM eingebracht hat (10.000 von Maximilian Schell, 1.000 von Alexander Kluge, 1.000 von Francois Truffaut, der Rest kleinere Summen von Lesern der Zeitschrift); aber das führte auch zu einem großen Artikel von Uwe Nettelbeck in »Die Zeit«, welcher wiederum den Hessischen Rundfunk – das Fernsehen in Frankfurt – veranlaßte, 100.000 DM zu investieren.«²

Der Film konnte in acht Wochen zwischen August und Oktober 1967 gedreht werden; die Kosten beliefen sich auf insgesamt 460.000 DM.

¹ Tribüne des Jungen Deutschen Films: Jean-Marie Straub, in: Filmkritik Nr. 11 (1966), S. 607.

² Danièle Huillet: Anmerkungen vom November 1995, in: Die Früchte des Zorns und der Zärtlichkeit. Werkschau Danièle Huillet/Jean-Marie Straub und ausgewählte Filme von John Ford. Retrospektive der Viennale und des Österreichischen Filmmuseums, Wien: Viennale 2004, S. 64.



Zu Bachsteins Schenkung an die Universitätsbibliothek gehören nicht nur 65 Regalmeter mit Filmstreifen, Fotografien, Plakaten, Briefen, Programmbroschüren, Verleihinformationen, Dias, Ordern und Mappen. Selbst wenn Bachstein mehr als 2.583 Bände seiner Bibliothek 2002 dem Institut für Filmwissenschaft an der Goethe-Universität Frankfurt am Main schenkte, waren 2010 auch mehr als 1.600 Monographien und 220 Zeitschriftenausgaben im Bestand, der von Marktheidenfeld nach Weimar umzog. Von einigen Büchern wollte der Sammler sich seinerzeit noch nicht trennen, andere sind in der Zeit zwischen beiden Schenkungen hinzugekommen.

Die Filme Straub/Huillet sind Arbeit am Text. In allen Fällen bedeutet dies: Arbeit an der Übersetzung – vom Wort ins Bild, vom Geschriebenen ins Gesprochene, von der Semantik der Sprache in die Rhythmik des bewegten Bilds. In vielen Fällen bedeutet es darüber hinaus, dass die Ausgangstexte von Sophokles, Hölderlin oder Friedrich Engels von einer Sprache in die andere übertragen werden müssen. Straub und Huillet, zwischen München, Rom und Paris pendelnd, drehen Filme auf Französisch, Deutsch, Italienisch, oder besser: im Terrain zwischen diesen Sprachen. »Ich liebe die Akzente im Film sehr. Die Sprache ist lebendiger, wenn sie von jemandem gesprochen wird, der damit Schwierigkeiten hat; es gibt dann Hindernisse, die eine größere Wahrhaftigkeit erzeugen«, sagt Straub in der Broschüre zur *Chronik der Anna Magdalena Bach*, die Herbert Linder für den Verleih »Neue Filmkunst Walter Kirchner« zusammengestellt und redaktionell betreut hat.¹

Konsequenterweise sind mehrere der Textgrundlagen zu den Filmen – etwa *Antigone* und *Der Tod des Empedokles* – in zweisprachigen Fassungen als Bücher erschienen, in denen die

Zwischen den Sprachen

OTHO, zweisprachige Ausgabe, 1974

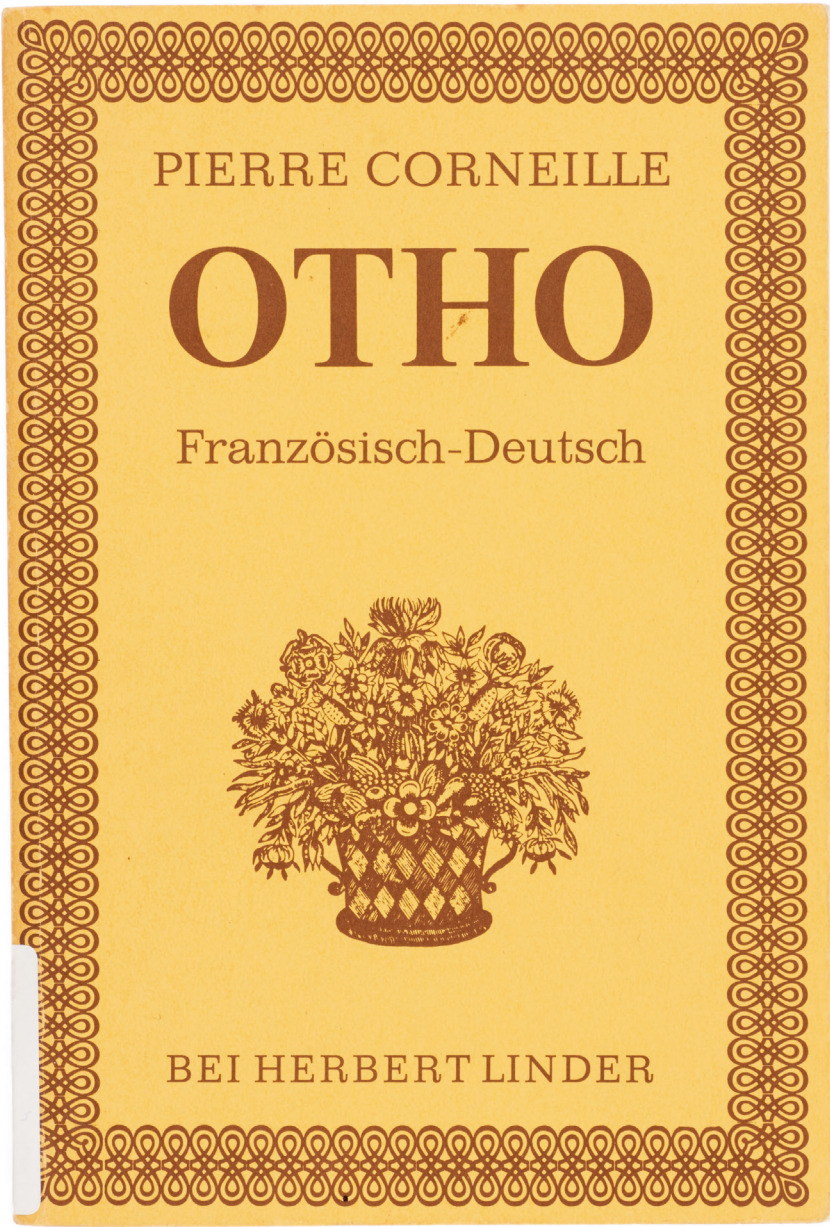
Selbständige Publikationen zu Straub/Huillet aus der »Bibliothek Heimo Bachstein«:

Jean-Louis Raymond: Rencontres avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, Paris 2008 | Jean-Marie Straub/Danièle Huillet: Conversations en archipel, hg. von Anne-Marie Faux, Mailand 1999 | Antigone de Sophocle. Version allemande de Friedrich Hölderlin retravaillée pour la scène par Bertolt Brecht / Texte découpé par Jean-Marie Straub en 147 plans cinématographiques, ins Französische übersetzt von Danièle Huillet, Toulouse 1992 | Jean-Marie Straub/Danièle Huillet: Testi cinematografici, hg. von Adriano Aprà, Rom 1992 | Louis Seguin: »Aux distraitement désespérés que nous sommes ...«. (Sur les films de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet), Toulouse 1991 | La mort d'Empédocle: Un film de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, Dunkerque 1987 | Friedrich Hölderlin: La mort d'Empédocle Texte de la première version Der Tod des Empedokles (1798), établi d'après le manuscrit par Danièle Huillet et Jena-Marie Straub, Toulouse 1986 | Wolfram Schütte (Hg.): Klassenverhältnisse. Von Danièle Huillet und Jean-Marie Straub nach dem Amerika-Roman »Der Verschollene« von Franz Kafka, Frankfurt/Main 1984 | Pierre Corneille: Otho. Zweisprachige Ausgabe. Zum ersten Mal ins Dt. übers. von Herbert Linder mit Danièle Huillet und Jean-Marie Straub, New York: Verlag Herbert Linder 1974 | Jean-Marie Straub: Chronik der Anna Magdalena Bach, hg. Neue Filmkunst Walter Kirchner, Textredaktion Herbert Linder [= Kleine Filmkunstreihe Nr. 81] Frankfurt/Main 1969

französische Übersetzung jeweils von Danièle Huillet stammt. Ein frühes Beispiel einer solchen bilingualen Publikation, in diesem Fall eine Erstübersetzung vom Französischen ins Deutsche, ist OTHO. Der Übersetzer, Linder, laut Peter Handke »der vielleicht beste Filmkritiker in Deutschland« (1969), gehörte neben Helmut Färber, Uwe Nettelbeck, Enno Patalas und Frieda Grafe zu den wichtigsten und produktivsten Autoren der Zeitschrift »Filmkritik«. Er war 1971 nach New York übersiedelt, wo er im Eigenverlag zwei Ausgaben der Zeitschrift »Filmhefte« sowie das OTHO-Buch herausgab. Mit der Übersetzung der Tragödie von Pierre Corneille aus dem Jahr 1664 hatte er bereits 1970 begonnen.²

1_ Jean-Marie Straub: Chronik der Anna Magdalena Bach, hg. Neue Filmkunst Walter Kirchner, Textredaktion Herbert Linder [= Kleine Filmkunstreihe Nr. 81], Frankfurt/Main 1969, ohne Seitenangabe.

2_ Diese Angabe nach der sehr detaillierten »Zeittafel« Rolf Aurichs im Band *Herbert Linder. Filmkritiker*, München: edition text + kritik 2013 [= Film & Schrift, Band 17], S. 181 – 196.



_____ Eine regelmäßige Abfolge von Gesten beim Arbeiten mit der Bachstein-Schenkung im Magazin der Universitätsbibliothek: Eine Mappe öffnen. Neben anderen Dokumenten Briefumschläge finden. In einen Briefumschlag hineinsehen. Auf ein in Papier oder Taschentuch eingeschlagenes Sammelsurium von 16- oder 35-mm-Filmstreifen, oft auch von einzelnen Bildkadern, stoßen. Gerade von Straub/Huillet-Filmen ließ sich Bachstein immer wieder Fragmente und Schnipsel des Filmmaterials schicken.

Was bringt jemanden dazu, nicht nur Filme zu sehen oder zu zeigen, darüber zu sprechen und zu lesen, sondern auch in Kontakt zu treten mit den Filmemachern? Der Wunsch, sich in verschiedene Näheverhältnisse zu den Arbeits-, aber auch den sozialen Zusammenhängen des Films zu begeben, ist eine der stärksten Antriebskräfte jeder Filmkultur. Er bringt Leute dazu, Zeitschriften zu gründen, Archive aufzubauen, zu Festivals zu fahren oder Festivals zu gründen. In Bachsteins Fall führt er immer wieder dazu, Briefe in die Filmwelt zu schicken und um unterschiedlichstes Material für seine Sammlung zu bitten. Um Fotografien, Auszüge aus Drehbüchern, Programmzettel und Kataloge, Zeitschriften und Verleihinformationen.

Christian Metz hat darauf hingewiesen, dass Filme sich weniger leicht fetischisieren lassen als Fotografien. Die flüchtige Erfahrung in der Zeit hinterlässt Erinnerungen, aber ansonsten wenig, an das sich der fetischistische Wunsch heften könnte.¹

Cinephilie und Filmkultur begründen sich auf der Etablierung eines ganzen Systems von Kolateralprodukten, die sich, anders als die Zeit mit dem Film im Kino, besitzen lassen und leichter verfügbar sind als die Filmerfahrung. Ein Bildkader, ein Filmstreifen ist einerseits, ganz materiell, Teil des Films, aber er kann auch in die Hand genommen, analysiert, inspiert werden und das Ver-

langen, die Antizipation oder aber die Erinnerung an den Film intensivieren. »Demnächst lasse ich mir von den Filmstreifen Vergrößerungen für mein Archiv anfertigen«, schreibt Bachstein. Dass es ihm dabei nicht nur um die archivarische Tugend der Sicherung und Aufbewahrung, sondern auch um den proto- oder para-filmwissenschaftlichen Nachvollzug der filmischen Struktur ging, gibt der folgende Satz zu erkennen: »Die Reihenfolge werde ich nach dem Drehbuch rekonstruieren, das die ›Cahiers du Cinéma‹ kürzlich veröffentlichten.«

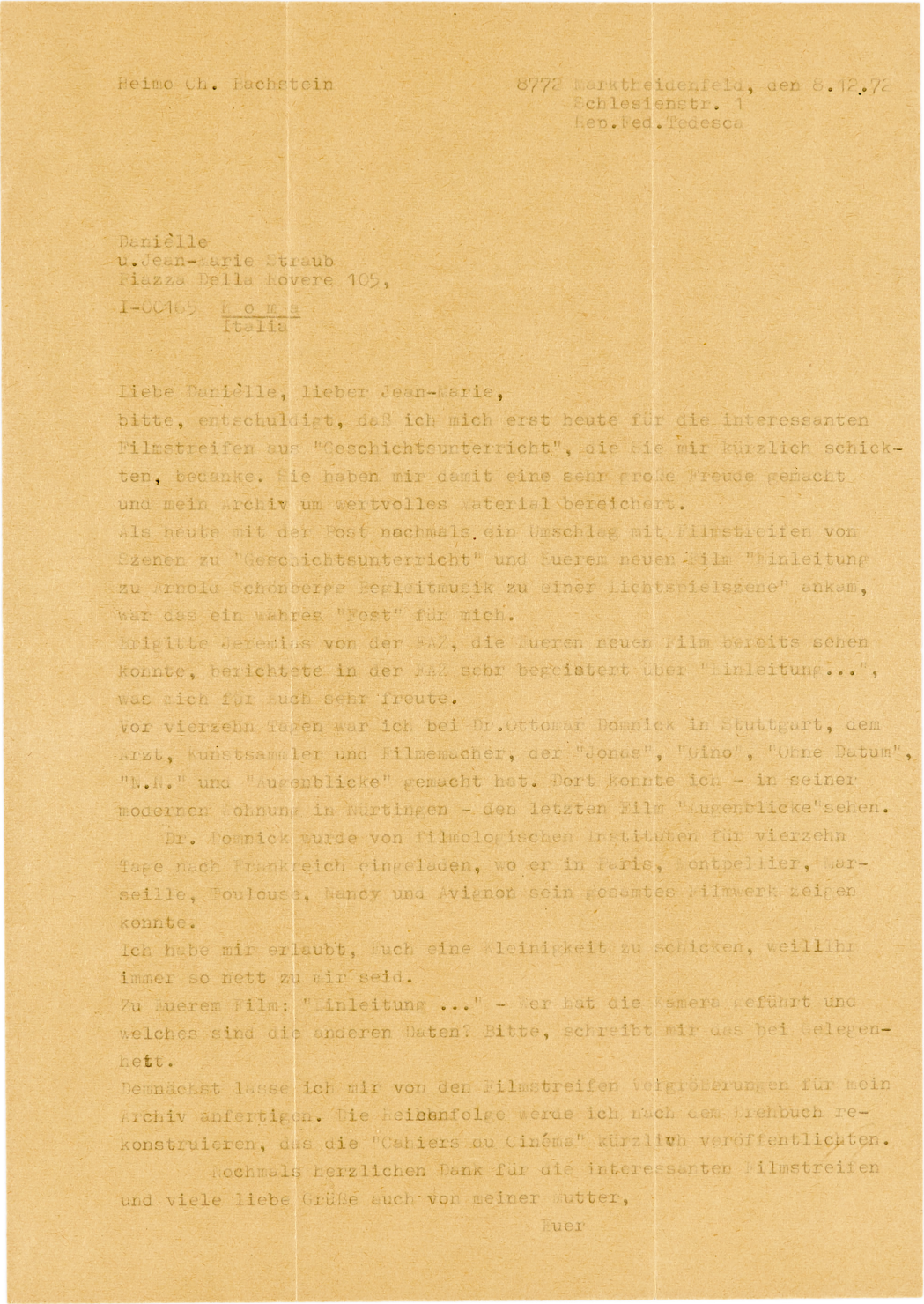
Wir schreiben das Jahr 1972. Es gibt keine Videorecorder für den Hausgebrauch, geschweige denn digitale Zirkulationsmodi. Den Filmen nahezu kommen ist, zumal in einer fränkischen Kleinstadt, mit großem Aufwand verbunden. Jeder Filmkader für die Sammlung ist Entschädigung genug.



Kader und Streifen

Bachstein an Straub/Huillet, 8. Dezember 1972

1_ Vgl. Christian Metz: Foto, Fetisch, in: Theorie der Fotografie IV. 1980–1995, hg. von Hubertus von Amelnxen, München: Schirmer und Mosel 2000, S. 345–355.



«Published twice yearly», verkündet das Impressum der ersten Ausgabe optimistisch: »Enthusiasm 2 will be published May 1976«. Zwar sollten tatsächlich noch drei weitere Hefte der Zeitschrift erscheinen, aber zwischen Heft 1 (Dezember 1975) und Heft 2 (Sommer 2000) vergingen nicht sechs Monate, sondern knapp 25 Jahre.

Der Titel beruft sich auf Dziga Vertovs revolutionären Tonfilm von 1930, aber der Inhalt dieser Nummer ist einzig und allein Jean-Marie Straub und Danièle Huillet gewidmet. Das Editorial stellt den Zusammenhang her: »We will promote those who work today without compromise and who push forward the development of film-making, like Straub/Huillet, and inform about those of the past who have done the same, like Vertov, without whom we would still be completely in the grip of the industry«. Herausgeber und Redakteur der Zeitschrift war Andi Engel, 1942 in Berlin geboren und nach Stationen bei den »Freunden der Deutschen Kinemathek« und als Herausgeber der Zeitschrift »Kino« 1968 nach London emigriert. Um die *Chronik der Anna Magdalena Bach* in die britischen Kinos zu bringen, gründete er 1969 den Verleih »Politkino«, im Jahr 1976 dann, gemeinsam mit seiner Frau Pamela, »Artificial Eye«, einen der bis heute wichtigsten Verleiher für ein unabhängiges, anderes Kino.

Im ersten Enthusiasm-Heft ist ein 25 Seiten langes Gespräch – »Andi Engel talks to Jean-Marie Straub, and Danièle Huillet is there too« – in dem die beiden Film für Film durchgehen und ausführlich erörtern. Es besteht aus zwei Teilen, einem von 1969 und einem von 1975, aus denen die persönliche Vertrautheit mit den Regisseuren und ihrem Werk spricht. Engels Annotationen am Gesprächstext verraten zudem den Wunsch, die spezifischen Kontexte und Produktionsschwierigkeiten der in Deutschland und Italien gedrehten

Enthusiasm meets Enthusiasm

Enthusiasm, Nr. 1 (1975)

Filme einer englischen Leserschaft zu vermitteln. Neben einem weiteren Interview mit dem Regisseurspaar sind die Arbeitsnotizen Gregory Woods sowie Danièle Huillets Anmerkungen dazu über die Dreharbeiten zu *Moses und Aron* abgedruckt, die auf Deutsch in einer Doppelnummer der »Filmkritik« erschienen waren.

Wären Bachstein und Engel sich begegnet (vielleicht sind sie es), hätten sie sich womöglich als Wahlverwandte oder *Partners in Enthusiasm* erkannt – nicht nur in der Passion für die Arbeit Straub/Huillets, sondern auch in der Begeisterung für das Kino im Ganzen. Engel, der in Straub/Huillets Film *Klassenverhältnisse* (1983) die Rolle des Oberportiers spielt, starb im Dezember 2006, knapp drei Monate nach Danièle Huillet.

Enthusiasm



Am 16. Februar 1978 erläutert Danièle Huillet Heimo Bachstein die Struktur des gerade fertig gestellten Kurzfilms *Toute révolution est un coup de dés*. Der Film basiert auf Stéphane Mallarmés Gedicht *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897), dessen Zeilen Straub/Huillet auf neun verschiedene Sprecher und Sprecherinnen verteilt haben: In Majuskeln gedruckte Passagen in Mallarmés Text werden von Männern gesprochen, Kleinbuchstaben von Frauen, darunter Danièle Huillet. Nicht von Mallarmé stammt einzig der Titel des Films, den die Filmemacher Jules Michelet, dem Historiker der Französischen Revolution entliehen haben. Dadurch wird der paradigmatische Text der Moderne politisch aufgeladen und Mallarmés Entscheidung, die Worte frei über die Doppelseiten des Buchs zu verteilen als nicht nur ästhetische, sondern auch politische Revolution aufgefasst. Auch der Drehort, eine Wiese neben dem Friedhof Père Lachaise, erinnert an die Pariser Commune, an der sich, wie Straub andernorts schildert, viele Drucker und Setzer beteiligten. Der Brief verdeutlicht die Bauweise des Films, indem er Mallarmés Text links abdruckt und ihm rechts die jeweiligen Sprecher und die Anzahl der Einstellungen gegenüberstellt.

Beigelegt waren dem Brief wohl Filmstreifen und Einzelkader aus dem Film, auf denen je ein Darsteller oder eine Darstellerin zu sehen sind. Im Fall Helmut Färbers vermerkt Danièle Huillet »Sie haben ihn nicht bekommen, da ich ihn nicht mehr hatte!« – von ihm ist kein gerahmtes Dia erhalten; dafür ist Huillet doppelt vertreten. Bachsteins Handschrift auf den Dias deutet darauf hin, dass er selbst die Rahmung und Beschriftung der Fotografien vorgenommen hat. Hier wie andernorts ist der Wunsch erkennbar, nicht nur den Bildern, sondern auch der Struktur der Filme und ihrer Produktion nahezukommen.

Großbuchstaben und Kleinbuchstaben

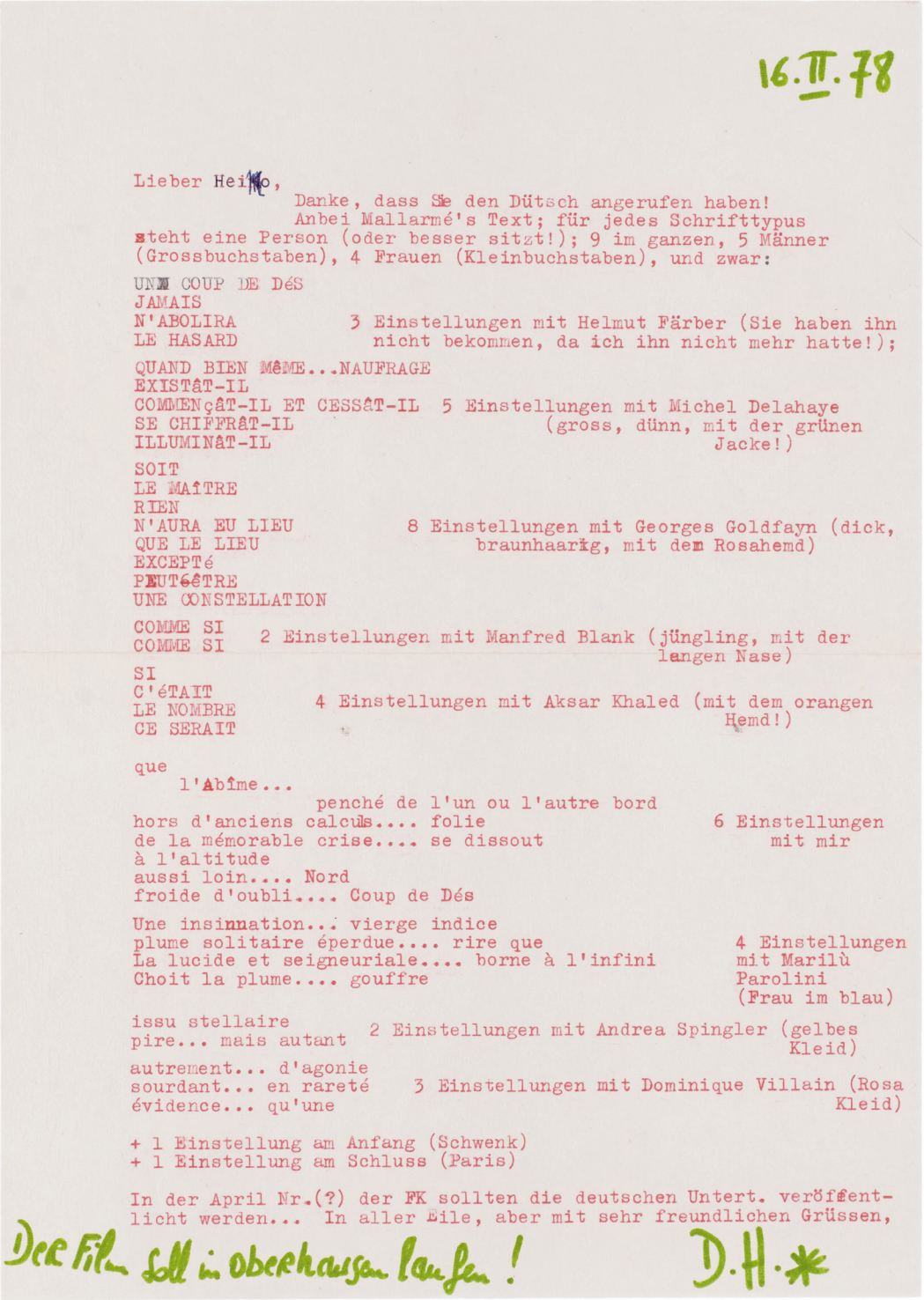
Brief von Danièle Huillet, 16. Februar 1978

Weitere Materialien zu *Toute révolution est un coup de dés* in der Sammlung:
zahlreiche Filmstreifen aus der 35-mm-Kopie | das Gedicht Mallarmés in Kopie | elf gerahmte Dias mit den Darstellerinnen und Darstellern, wahrscheinlich von Bachstein aus Einzelkadern der Kopie hergestellt.

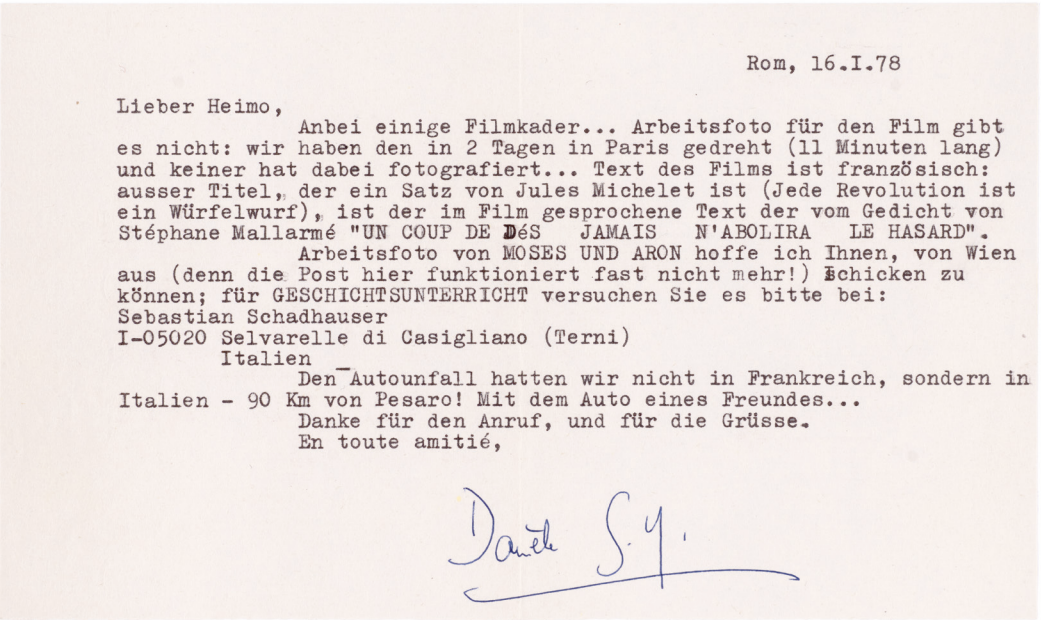
Werner Dütsch, einer der zentralen Redakteure der WDR-Filmredaktion, weiß heute, nach 40 Jahren kein Wunder, nicht mehr, was Heimo Bachstein am Telefon mit ihm besprochen haben könnte, aber er erinnert sich, »dass Danièle ein Netzwerk für die Straub-Gemeinde aufgebaut hat, einen ständigen Fluss von Bitten, Aufforderungen, Mahnungen und Vorschlägen. Sie nahm einfach alle in die Pflicht.«¹

Das erwähnte Telefonat ist aber auch ein Hinweis, dass die Schenkung, wie fast jedes Archiv, nur Zeugnisse in Bild- und Textform versammelt. Von den Gesprächen auf Festivals, den Diskussionen nach Filmen oder den oft äußerst langen Telefonaten Bachsteins, kurz: von der gesamten oralen Kultur der Cinephilie kann sie nur einen schwachen Eindruck geben.

¹ E-Mail von Werner Dütsch an Volker Pantenburg, 10. Februar 2016.



Von Bachstein als Dia gerahmter Bildkader
mit Danièle Huillet, *Un coup de dés* /
Brief von Danièle Huillet 16. Januar 1978



Wunderbare, wilde Kraft

Topografische Karte des Drehorts/Zeichnung der
Bühnensituation/Brief von Thomas Arslan an
Jean-Marie Straub und Danièle Huillet, 11. März 1992

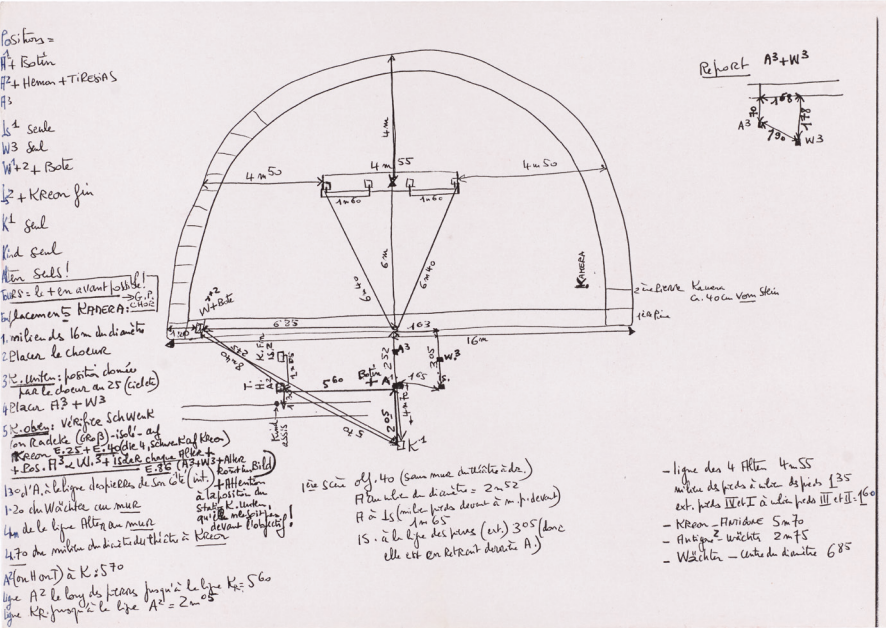
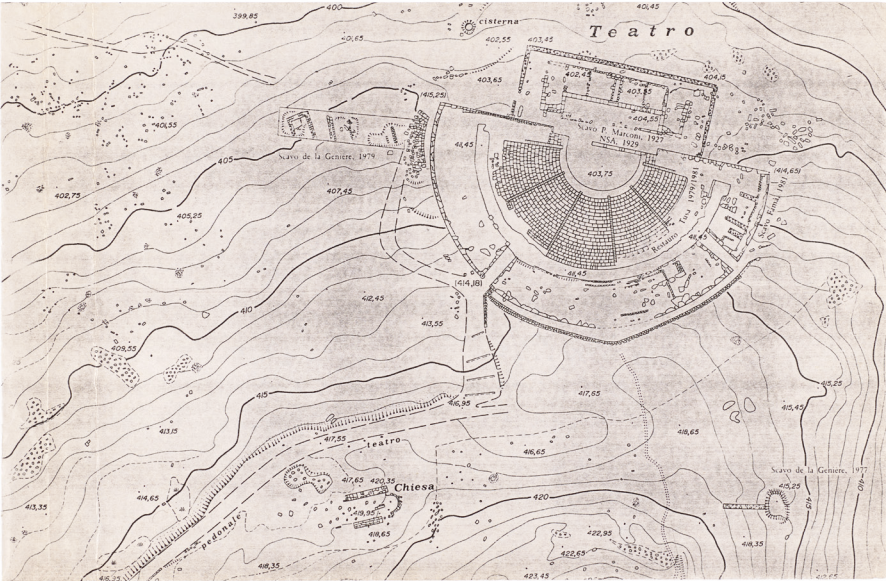
Weitere Materialien zu *Antigone* in der Sammlung:
Filmplakat | Pressespiegel des Verleihs Manfred Salzgeber |
fünf großformatige Arbeitsfotos von der Probenarbeit an der
Schaubühne Berlin (Fotografin: Ruth Walz) | drei Arbeitsfotos von
den Dreharbeiten in Sizilien (Verleih Salzgeber) | zwei einzelne
Filmkader | diverse Filmstreifen | das 1992 bei Éditions
Ombres in Toulouse erschienene Buch »Antigone de Sophocle.
Version allemande de Friedrich Hölderlin retravaillée pour la
scène par Bertolt Brecht« | eine 37-seitige Arbeitskopie des
Drehbuchs mit zahlreichen Eintragungen und Kommentierungen
Danièle Huillets | die Kopie einer topografischen Karte des
Freilufttheaters, in dem der Film gedreht wurde.

vornherein auch als Vorarbeiten für den Film ge-
dacht, der dann auch weitestgehend mit den glei-
chen Schauspielern in Sizilien realisiert worden
ist. Die interessierten Studenten hatten hierbei die
Möglichkeit bei den Proben des Theaterstücks
anwesend zu sein und den Arbeitsverlauf zu be-
obachten. Ich fand beide dieser Gelegenheiten
großartig, insbesondere die Erfahrung den Schnitt
von *Schwarze Sünde* verfolgt haben zu können.«¹
Die Titelrolle des Films spielt Astrid Ofner, die
1989 ebenfalls an der dffb mit dem Studium be-
gonnen hatte.

1_ E-Mail von Thomas Arslan an Volker Pantenburg,
20. Januar 2016.

In einem Konvolut mit verschiedenen Materialien zum Film *Antigone* findet sich auch die Kopie eines Briefs von Thomas Arslan, der 1986 an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (dffb) mit dem Regiestudium begann und später zu der Gruppe von Regisseuren gehörte, die meist als »Berliner Schule« bezeichnet werden. Im März 1992 berichtet er Straub und Huillet enthusiastisch von seinem Eindruck des *Antigone*-Films. »Das war ein Film der einen, nach Verlassen des Kinos, freier hat atmen lassen.« Er stellt auch einige Vergleiche an, worin sich der Film von der Schaubühnen-Inszenierung des Stücks unterschied. Wie es scheint, wurde der Brief vom Verleih des Films, Manfred Salzgeber, den Presseunterlagen hinzugefügt, mit denen der Film beworben wurde.

Per E-Mail nach dem Hintergrund dieses Dokuments gefragt, erinnert sich Arslan: »Wir, eine kleinere Gruppe Studenten, hatten Straub-Huillet bereits ein paar Jahre zuvor (es muss 1988 gewesen sein) an die DFFB eingeladen. Sie sind gekommen und haben den Feinschnitt einer der vier Fassungen von *Schwarze Sünde* in einem Schneiderraum in Berlin fertiggestellt. Die Studenten konnten dabei zusehen und Fragen stellen. Was man sich nur selten getraut hat. Jean-Marie Straub hat in der Regel von sich aus viel erzählt, bis Danièle Huillet ihn wieder zur Konzentration auf den Schnitt ermahnt hat. Als Straub-Huillet dann 1990 ihren *Antigone*-Film vorbereitet haben, gab es eine erneute Möglichkeit als Student an ihrer Arbeit teilzunehmen bzw. sie zu beobachten. Straub-Huillet haben im Vorfeld der Realisierung des Film eine Theater-Inszenierung des Brecht-Textes an der Schaubühne (genauer, der damaligen Probebühne der Schaubühne in der Cuvryst.) vorbereitet und dann dort auch zur Auf-führung gebracht. Die Theater-Arbeiten waren von



11.3.92

Liebe Daniele, Lieber Jean-Marie

Wenn auch etwas verspätet, will ich ihnen noch sagen, daß mich der "Antigone"-Film sehr bewegt hat. Das war ein Film der einen, nach verlassen des Kinos, freier hat atmen lassen. War bei den Schaubühnen - Aufführung die glasklare Freilegung eines komplexen Textes zu verfolgen, so war der Film für mich das noch berückender Erlebnis.

Der Western-Beginn mit der Musik von B.W. Zimmermann, der atemberaubende Reisschmerz, die Einstellungen mit den hinter Antigone / Astrid im Licht flirrenden Blüten, das gewaltige Bild, in dem das Tal mit der Autobahn zu sehen ist, die alten Steine des Theaters und der Berg am Ende des Films:

Ich kann mich nicht erinnern, in der letzten Zeit einen Film gesehen zu haben in dem die Bilder eine solche wunderbare, wilde Kraft entwickeln wie in diesem.

Ich hatte auch den Eindruck, daß die

2

Theaterschauspielen (selbst der Reim / Leon) im Film noch reduzierter agieren, als sie es in der Cuvrystr. getan haben. Vielleicht wird man angesichts der imposanten Umgebung und des freien Himmels wie von selbst ~~bescheidenen~~ bescheidener. Auch das schöne Synchronsprechen des Chores hatte für mich in Film einen geringeren artistischen Aspekt, als bei der Theater-Aufführung. Alles hat sich hier gefügt zu einem großen Geflecht. Ich glaube, man kann das, was Eric Rohmer einmal in einem Interview über Murmans ~~Die TABU~~ gesagt hat, auch über ihren Film sagen:

" Er spielt mit der Natur, wie vorher mit den Möglichkeiten des Studios. Es ist eine absolute Osmose mit der Natur. TABU ist darin so großartig, daß die Natur piktoraler ist als das Studio. Ja, das ist das Unglaubliche, daß einem vor Augen geführt wird, daß die Natur, piktoral, das Studio überbietet. "

Vielen Dank für
den herrlichen Film,

Ihr Thomas
Frislan

Materialbeschaffung rollt

Brief von Bachstein an die Edition Manfred Salzgeber /
Notiz von Danièle Huillet / Gruß von J.-M. Straub

_____ Filminitiative Würzburg
e.V. – An die Mitarbeiter beim
Filmwochenende 1993, Brief vom
29. September 1992, Punkt 2:

»Jean-Marie Straub wurde für eine kleine Werk-
schau – 4 Filme ca. – eingeladen. Heimo Bachstein
hat bereits eine vorläufige Zusage erhalten.
Materialbeschaffung rollt.«

Brief vom 30. Oktober 1992, Liebe Freunde
und Mitarbeiter, Punkt 2: »Straub/Huillet's Kom-
men ist bestätigt, die Filmauswahl steht noch nicht
fest.«

Filminitiative Würzburg, Protokoll des Treffens
vom 6. November 1992, Punkt 4, Filme des Film-
wochenendes 1993: »Straub/Huillet haben ihr
Kommen ebenfalls zugesagt. Leider treten sie mit
ihrer ›Antigone‹ aber auch im November in Stutt-
gart auf ... Um die Filmauswahl kümmern sich
Berthold und Hr. Bachstein.«

Alltag der Festivalplanung: regelmäßige Tref-
fen im Ratskeller, Beratungen über die Filme,
gedämpfte Enttäuschung über die mangelnde
Exklusivität bei der Aufführung von *Antigone*. An-
forderung von Filmkopien beim Basis-Filmverleih
(*Klassenverhältnisse*) und der Edition Manfred
Salzgeber (*Antigone*, *Machorka Muff*, *Nicht ver-
söhnt*, *Der Bräutigam*, *die Komödiantin und der
Zuhälter*, *Der Tod des Empedokles*).

1968 hatte Bachstein Straub/Huillet und ihre
Filme nach Marktheidenfeld geholt, 1992 setzt er
sich dafür ein, eine Auswahl im knapp 40 km ent-
fernten Würzburg zu zeigen. Mit dem Festival dort,
einem der vielen, die er regelmäßig besuchte, ist
er seit langem eng verbunden. »Wann genau wäre
das in Würzburg? Denn ich muß planen!« erkun-
digt sich Huillet am 13. Oktober.

In einem seiner Briefe an Salzgeber erwähnt
Bachstein CICIM, die Kinozeitschrift des Mün-
chener Institut Français, werde anlässlich der
Retrospektive eine Sondernummer über die

Straubs herausgeben, an der er mitarbeite – dar-
aus scheint nichts geworden zu sein.¹ Dafür fin-
det nochmals vierzehn Jahre später, im Herbst
2006, eine Reihe unter dem Titel »Straub/Huillet/
Pavese« im Münchener Filmmuseum statt. Mit
Stempel vom 24. August bekommt Bachstein das
Programm zugeschickt. Es ist einer der wenigen,
vielleicht der einzige Brief, der an der Handschrift
erkennen lässt, dass Straub, nicht Huillet ihn ver-
sendet hat. Mit einem Stern ist die Vorführung
von *Klassenverhältnisse* am 4. Oktober markiert,
über die allgemeinen Informationen zum Filmmu-
seum hat Straub »* amitiés, J. M.« geschrieben.
Man muss vermuten, dass Danièle Huillet, die seit
knapp 40 Jahren mit Bachstein korrespondiert
hatte, zum Schreiben bereits zu krank war. Sie
starb am 9. Oktober 2006.

¹ Die CICIM-Ausgaben des Jahres 1993 widmen
sich den Themen »Arbeiten mit François Truffaut«
(Nr. 37) und »4 Tendenzen des französischen Kinos:
Daney – Rohmer – Miller – Annaud« (Nr. 38).

Heimo Bachstein

D-8772 Marktheidenfeld, den 14.12.1992
Schlesienstr. 1

An die
Edition Manfred Salzgeber
Motzstraße 9
W-1000 Berlin 30

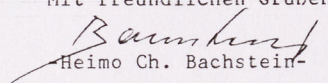
Sehr geehrte Damen und Herren,

bezugnehmend auf mein heutiges Telefongespräch bitte ich zusätzlich
zu meiner Materialbestellung für die Straub-Retrospektive um freundliche
Übersendung von einigen Fotos zu "Cézanne" (sw-Foto des Künstlers an der
Staffelei), Fotos zu "Antigone" (Kreon, Chor und Theater), ggfs. ein
Arbeitsfoto.

Aus Anlaß der Retrospektive bringt das Französische Institut (CICIM),
München eine Sondernummer über die Straubs heraus, an der ich mitarbei-
te.

Für Ihr freundliches Entgegenkommen wäre ich Ihnen sehr verbunden.

Mit freundlichen Grüßen


Heimo Ch. Bachstein

Notiz von Danièle Huillet 13. Oktober 1992,
Ausschnitt aus Programmheft München mit Gruß von Straub

13.X.92

liebe Heino,
auch Fotoköpfe
der Kiste, von
der ich sprach.

Dem wir beide
immer noch nicht
gehört, und auch
keinen Brief bekommen.

Sind in Paris
bis 2. XI.

Wann genau wäre

das in Würzburg?
Dem ich mich freuen!
Herzlich, D*

Eintrittspreise

4 € (3 € für MFZ-Mitglieder). Bei Sonderveranstaltungen (z. B. Live-Musik, Überlänge, Gäste, 3D) wird ein Preisaufschlag von 2 € erhoben.

Die Kasse öffnet jeweils spätestens 30 Minuten vor Beginn der Vorstellung. Bei allen öffentlichen Veranstaltungen bleibt ein Kartenkontingent für den freien Verkauf an der Abendkasse reserviert. Restkarten von nicht abgeholten Reservierungen werden spätestens ab 10 Minuten vor Vorstellungsbeginn in den freien Verkauf gegeben.

Kartenreservierung

Kartenreservierungen sind ab vier Wochen im voraus möglich und können unter der Telefonnummer 089/233 24150 auf Band gesprochen werden. Persönliche Beratung am Telefon steht Ihnen dienstags bis sonntags von 19.00 – 20.00 Uhr zur Verfügung. Vorbestellte Karten müssen bis 15 Minuten vor Vorstellungsbeginn an der Kasse abgeholt worden sein, ansonsten verfällt die Reservierung.

Kartenvorverkauf

Kartenvorverkauf ist ab vier Wochen im voraus möglich. Bitte haben Sie Verständnis dafür, daß unmittelbar vor Vorstellungsbeginn bei starkem Besucherandrang kein Kartenvorverkauf möglich ist. Vorverkaufte Karten behalten ihre Gültigkeit nur bis Vorstellungsbeginn. An der Abendkasse können vorverkaufte Karten bis 15 Minuten vor Vorstellungsbeginn gegen Kostenerstattung wieder zurückgegeben werden.

Saalmikrofon

Das Kino ist mit einem Saalmikrofon zur Kontrolle des Kinotons durch den Filmvorführer ausgestattet.

Mitgliedschaft

Wer sich für die Arbeit des Filmmuseums interessiert und regelmäßig zu Filmmuseumsvorstellungen kommt, kann Mitglied im Verein der Freunde des Filmmuseums München, dem Münchner Filmzentrum e.V. (MFZ) werden. Der Jahresbeitrag beträgt 20 € und berechtigt zum ermäßigten Eintritt ins Filmmuseum sowie zur Teilnahme an den Mitgliederversammlungen des MFZ, in denen die Programmplanungen des Filmmuseums diskutiert und Projekte entwickelt werden. Mitgliedsanträge sind an der Kinokasse erhältlich. Die Termine der nächsten Mitgliederversammlungen des MFZ stehen in der Kalenderübersicht. Weitere Informationen finden Sie unter www.filmzentrum-muenchen.de.

Programmabonnement

Das Kinoprogramm und aktuelle Newsletter können Sie im Internet unter www.filmmuseum-muenchen.de kostenlos abonnieren. Das Programmheft wird an Mitglieder des MFZ auf Wunsch kostenlos versandt. Ansonsten bitten wir um die Zusendung eines mit 1,44 € frankierten und adressierten DIN A5-Briefumschlages an die Adresse des Filmmuseums.

Rollstuhlfahrer / Hörgeschädigte

Der Kinosaal im Untergeschoß ist über einen Aufzug für Rollstuhlfahrer zugänglich. Die Behindertentoilette befindet sich im Untergeschoß neben dem Kinoeingang. Das Kino ist mit einer Induktionsschleife für Hörgerätebesitzer ausgestattet.

Verkehrsverbindung

Sie erreichen das Filmmuseum in 3 Gehminuten vom U/S-Bahnhof Marienplatz oder in 5 Gehminuten vom U-Bahnhof und der Tramhaltestelle Sendlinger Tor.

»Open Scene« am Donnerstag

Die Termine am Donnerstag sind teilweise für aktuelle Sonderveranstaltungen reserviert. Das Programm wird spätestens 8 Tage vorher festgelegt und in den Schaukästen an der Kinokasse, im E-Mail-Newsletter und durch Ankündigungen in der Tagespresse bekanntgegeben. Sie können auch gerne an Veranstaltungstagen zwischen 19.00 Uhr und 20.00 Uhr das aktuelle Programm am Telefon (089/233 24150) erfragen.

Ausstellungen im Kino-Foyer

In den Schaukästen im Kino-Foyer werden kleinere Foto-Ausstellungen zu sehen sein, die die Filmreihen und Kino-Veranstaltungen des Filmmuseums begleiten.

Impressum

Landeshauptstadt München. Filmmuseum im Münchner Stadtmuseum, St.-Jakobs-Platz 1, 80331 München, Tel. 089/233 24150, E-Mail: filmmuseum@muenchen.de · Redaktion: Stefan Drößler, Claudia Engelhardt, Klaus Volkmer, Petra Maier-Schoen · Gestaltung: Heiner Gassen, München · Druck: Lipp Graph. Betriebe, München

Fragmente einer Sprache der Kinoliebe – Eine Filmreihe mit Gästen

Kino / Liebe

Im Wintersemester 2015/2016 veranstaltete Volker Pantenburg begleitend zur Auseinandersetzung mit der Schenkung Heimo Bachstein eine Filmreihe mit Gästen. Unter dem Titel »Fragmente einer Sprache der Kinoliebe« fanden drei Filmabende im Lichthaus Kino in Weimar statt. Inspiriert durch Fundstücke und Materialien aus der Bachstein-Sammlung zeigte die Reihe Jack Arnolds *It Came from Outer Space* (1953), *The Illiac Passion* von Gregory Markopoulos (1964–67) sowie eine Auswahl von Kurzfilmen des American Underground Cinemas der 1960er und 1970er Jahre.

Der Einladung an das von Lena Serov und mir geleitete Filmkritikseminar, Texte zu diesen Abenden zu schreiben, folgten wir und unsere Seminarteilnehmer_innen begeistert, denn unsere Arbeit wurde von der grundsätzlichen Frage angeleitet, wie sich immer wieder aufs Neue eine spezifische und passende Sprache für die Verschiedenartigkeit audiovisueller Eindrücke des Kinos finden lässt. In Vorbereitung auf die Filmabende diskutierten die Studierenden, wie sich Filmkritik und Kinoliebe zueinander verhielten: Können gute Texte nur dann entstehen, wenn der Filmkritiker liebt, was er sieht? Und ist Kinoliebe überhaupt mit Filmiebe gleichzusetzen?

In den Gesprächen mit den Gästen zeigte sich deren Kinoliebe mitunter in ganz unerwarteter Form, in kleinen Gesten oder scheinbar nebensächlichen Bemerkungen: In der Sorgfalt, mit der Helmut Färber seine akkurat abgehefteten Filmunterlagen durchblätterte, um aus einer Filmkritik von Gunter Groll zu *It Came from Outer Space* zu zitieren; oder in der Überraschung Karola Gramanns und Heide Schlüpmanns über die ganz eigene Geräuschkulisse des Kinosaals, das Knistern der Heizstrahler und das Knacken der Holzbalken, während die Filmrollen der Kurzfilme gewechselt wurden. Maja Naef verwies in ihren Ausführungen zu *The Illiac Passion* darauf, dass Film für Gregory Markopoulos eine Art eigene Existenzform darstellte, fast so, als ließe sich die Liebe zum Film hier als ein eigenes Filmleben beschreiben.

Die Texte, die zu den einzelnen Abenden entstanden sind, nähern sich den Filmen auf unterschiedliche Weise an: Als Fragmente einer Sprache der Kinoliebe befragen sie Bilder und Töne und nicht zuletzt die Möglichkeiten ihres eigenen Sprechens.

Susanne Wagner



8. Dezember 2015, 19.30 Uhr
Zu Gast: Helmut Färber (München)

IT CAME FROM OUTER SPACE

Regie: Jack Arnold, USA 1953

Helmut Färber

Als noch ein Hinweis. Die von den FREMDEN nunmehr Freigegebenen, aus dem Berginnern Herauskommenden – wie aus einem Hades? Die FREMDE "Ellen", in Schwarz, mit wehend schwarzem Schleier – wie eine Todesgöttin? Der Wasserabgrund zwischen ihr und John – wie ein Unterwelt-Fluß? Gut vorzustellen, daß undeutliche, auch halb zufällige Erinnerungen, Gedächtnis-Überreste solcher Motive, Bilder sich eingefunden haben, und so diese Bilder in den Film gekommen sind. Und es mußten dafür diese Motive auch gar nicht wirklich aufgefaßt, verstanden werden.

Und noch als Nachtrag zu dem USA-Exkurs. Daß der Held dieser ganzen Geschichte, die es ohne ihn nicht gäbe und nicht mit ihrem glücklichen Ende, daß dieser Outsider, vor dem die Leute Angst haben, wie der Sheriff sagt, daß er ja auch ein US-Amerikaner ist.

Auszug aus: Helmut Färber:

Zu IT CAME FROM OUTER SPACE und zum 9. Dezember 2015
als ein Postscriptum und als ein Gruß an alle,
die an jenem Mittwochmorgen
mit so viel Geduld ausgehalten haben.

Es sind dies die letzten Sätze in einem Text von
4 Seiten, nach Weimar geschickt am 16. Dezember 2015.
(H.F., 5. März 2016.)

Science - Fiction



Überreicht von der

STADT KEMPTEN (ALLGÄU)

der 2000jährigen Stadt

Arbeitsmaterialien zum Science Fiction-Film,
Landesarbeitsgemeinschaft der Jugendfilmclubs in Bayern

Chiara Janssen

Entfernte Verwandtschaft

It came from outer space (Jack Arnold, 1953)

Es gibt diese Theorie, dass das Leben auf der Erde vom Mars kommt.

Durch den Einschlag eines Meteoriten in vorgeschichtlicher Zeit soll die Formel des Lebens so auf die Erde gelangt sein. Wir – Aliens.

Das Leben ist auf der Erde nicht heimisch, der Mensch ist sich selbst fremd – diese geschwungene Theorie vereint den Traum von der fremden Existenz mit dem Bewusstsein selbst – der Mensch träumt in der Science Fiction von seinem eigenen Ursprung.

It came from outer space ist ein Film aus den Fünfzigern. Und er ist eine Vorahnung für diese Theorie: Er gibt uns unseren Alienkörper zurück. Wir – die Anderen.

Das Schwarz-Weiß-Material funktioniert immer noch hervorragend gruselig. Aber nicht wegen der einäugigen, haarigen Monster – die wirken nämlich ganz umgänglich. Sondern vielmehr, weil wir in den Körper des Anderen gesperrt werden, sobald es die Schwelle seines Raumschiffs übertritt. Wir gleiten und fliegen, dampfen und glitzern, wir werden unsichtbar. Hässlich und mit gottgleichen Eigenschaften (vor allem Glitzern und unsichtbar Sein) beherrschen wir das Wüstenuniversum. In 3D.

Die anderen Figuren des Films sind da vollkommen nebensächlich. Der Amateur-astronom John (Richard Carlson) und seine emanzipierte Freundin Ellen (Barbara Rush) entdecken das Raumschiff und müssen dafür sorgen, dass die Aliens ihre Weltraumkugel auf Vordermann bringen können, um in Frieden wieder abzuziehen. Unbemerkt vom militanten Sheriff. Menschen sind allgemein uninteressant und leicht zu verführen. Die Aliens sind nicht nur spannender, sondern auch wesentlich vernünftiger.

Ständig fahren John und Ellen in der marsähnlichen Landschaft Arizonas auf und ab und versuchen zu verstehen, was sie gesehen haben. In Schlips und Bluse sind die beiden verloren in den Weiten des Wüstenuniversums. Herumzufahren und durchgehend sorgenvoll dreinzuschauen ist wohl auch das Einzige, was man in der Präsenz einer solch übermächtigen Verwandtschaft tun kann.

Und sind wir doch keine Aliens auf der Erde, können wir uns zumindest ein Beispiel an Jack Arnolds Monstern nehmen: Äußerlichkeit ist nicht alles. Und Gastfreundschaft darf man sich ruhig angewöhnen.



8. Dezember 2015, 19.30 Uhr
Zu Gast: Maja Naef (Basel)

THE ILLIAC PASSION

Regie: Gregory J. Markopoulos, USA 1964–1967

Maja Naef

THE ILLIAC PASSION

»The Filmmaker is seen at work«

Gregory J. Markopoulos, *The Adamantine Bridge*, 1968

The Illiac Passion, an dem der amerikanische Filmemacher Gregory J. Markopoulos mehrere Jahre lang gearbeitet hatte, ist ein äußerst dichter Film. Er basiert auf der griechischen Mythologie und Dichtung wie viele von Markopoulos’ frühen Filmen (hier ist es Aischylos’ *Der gefesselte Prometheus*). Dennoch ist die Entwicklung alles andere als kohärent oder sukzessiv; Handlungen bleiben unvollendet, vieldeutig, rätselhaft. *The Illiac Passion* hat ein erstaunliches Staraufgebot, das – mit u. a. Jack Smith, Andy Warhol, Gerard Malanga oder Taylor Mead – die underground culture in New York Mitte der 1960er Jahre spiegelt.

Die Tonspur allerdings weist in eine ganz andere Sphäre, in die der modernistischen und klassischen Kunst: Wir hören Ausschnitte von Béla Bartóks »Cantata Profana« (1930) sowie die Stimme des Filmemachers selbst, er liest Henri David Thoreaus englische Übersetzung des gefesselten Prometheus. Dieses Voice-Over entspricht nicht wirklich einer Erzählung, der gelesene Text ist fragmentiert und variiert. Markopoulos trägt seine Version mechanisch, beinahe liturgisch vor, mit Wiederholungen einzelner Wörter oder auch Satzteile und mit Auslassungen. Seine Lesung ist vom Bild abgelöst, sie verleiht dem Film aber einen Rhythmus, was unsere Filmerfahrung beeinflusst. Nicht von ungefähr schreibt Peter Handke: »Die ungeheure *Gemachtheit* dieses Films erzeugt eine Vorstellung, die sich auch der Zuschauer *macht* und die ihn diesen Film richtig *mit*sehen lässt.«¹

Für Markopoulos bedeutet Filmen eine existentielle (Lebens)Form, die sich am ehesten in der von ihm in seinen Schriften oft verwendeten, radikalen und womöglich dennoch offenen Formel »Film as Film« fassen lässt. Er leiht dem Film nicht nur seine Stimme; er tritt gelegentlich auch selbst auf, und zwar als Filmemacher: Zu Beginn sehen wir ihn mit einem Belichtungsmesser Stufen hinaufsteigen. Später begegnen wir dem Filmemacher am Tisch sitzend, er hält einen Filmstreifen, betrachtet ihn, überprüft diesen, er montiert den Film.

Vermutlich ist mit dem Titel des Films *Illiacy Passion* Verschiedenes angesprochen: Die heroischen Anklänge an das Leiden der mythischen Heroen, die Passion Christi, die Leiden des Künstlers ebenso wie körperliche Gebrechlichkeit und Endlichkeit. Der

Film fächert um den Hauptprotagonisten Prometheus ein ganzes Pantheon auf, insgesamt treten 28 Figuren auf, die griechische Götter verkörpern und letztlich aber alle Teile einer Gesamtheit – der Figur Prometheus, des Alter Ego des Filmemachers – zu sein scheinen. *The Illiac Passion* ist nicht einzig auf die qualvolle Auseinandersetzung zwischen Zeus und Prometheus zu beziehen, sondern vielmehr als eine intensive, konfliktreiche und emotionale Beziehung zwischen dem Filmemacher und seinem Film zu sehen.

¹_ Peter Handke: Theater und Film. Das Elend des Vergleichens (1968), in: Ders.: Prosa, Gedichte, Theaterspiele, Hörspiele, Aufsätze, Frankfurt/Main 1969, S. 314–326, hier: S. 322. Handke hat den Film, so vermute ich, 1967 am vierten EXPRMNTL-Festival in Knokke-Le Zoute gesehen.

Passion. »Passion« bedeutet zum einen das Leiden und zum anderen die Leidenschaft. Die Leidenschaft, die Leiden schafft. Denn das ist das Thema: Leid, Qual, Last. So stürzt diese Bilderflut, dieses arhythmische Gebilde auf den unschuldigen Zuschauer ein. Wie bei einem Unfall, der sich auf der Straße ereignet, gaffen wir mit fieberhaftem Interesse auf die Szenerie: Was ist passiert? Was hat das Ganze zu bedeuten? Im Hinterkopf indes hüpfte unsere Moral von einem Bein auf das andere: Darf ich bei so etwas überhaupt zuschauen?

Mortals.

Was sollen wir Sterblichen nun mit dieser Filmperformance der New Yorker Avantgarde anfangen? «I contemplate» – what? Wie kommt Markopoulos nur auf diese Bilder? Die Loslösung von jeglicher Narration lässt uns den roten Faden aus den Augen verlieren, an den wir uns vergeblich klammern wollen. Diese Emanzipation allerdings lenkt die Aufmerksamkeit auf die Bilder. Die Bilder an sich. Genau das könnte der Schlüssel zur Lösung sein: Was, wenn Markopoulos wollte, dass wir darüber nachdenken, wie die Bilder entstanden sind und warum? Nicht das was wäre dann entscheidend, sondern einzig und allein das Schauen des Films.

Gregory J. Markopoulos: Kurztext zu *The Illiac Passion*
[Filmklub Zürich. Programmred.: G. Frapolli], Zürich, 1968, S. 8

Anna Ponnath

Die Qual der Bilderflut

The Illiac Passion (Gregory Markopoulos, 1964–1967)

I contemplate.

Am Anfang steht die Idee. Am Anfang war auch: das Wort. Der Filmemacher Gregory Markopoulos hat für diesen allerersten Schritt eine berühmte mythologische Vorlage gewählt. Prometheus, der den Menschen das Feuer brachte und dafür bestraft wurde.

Solitude.

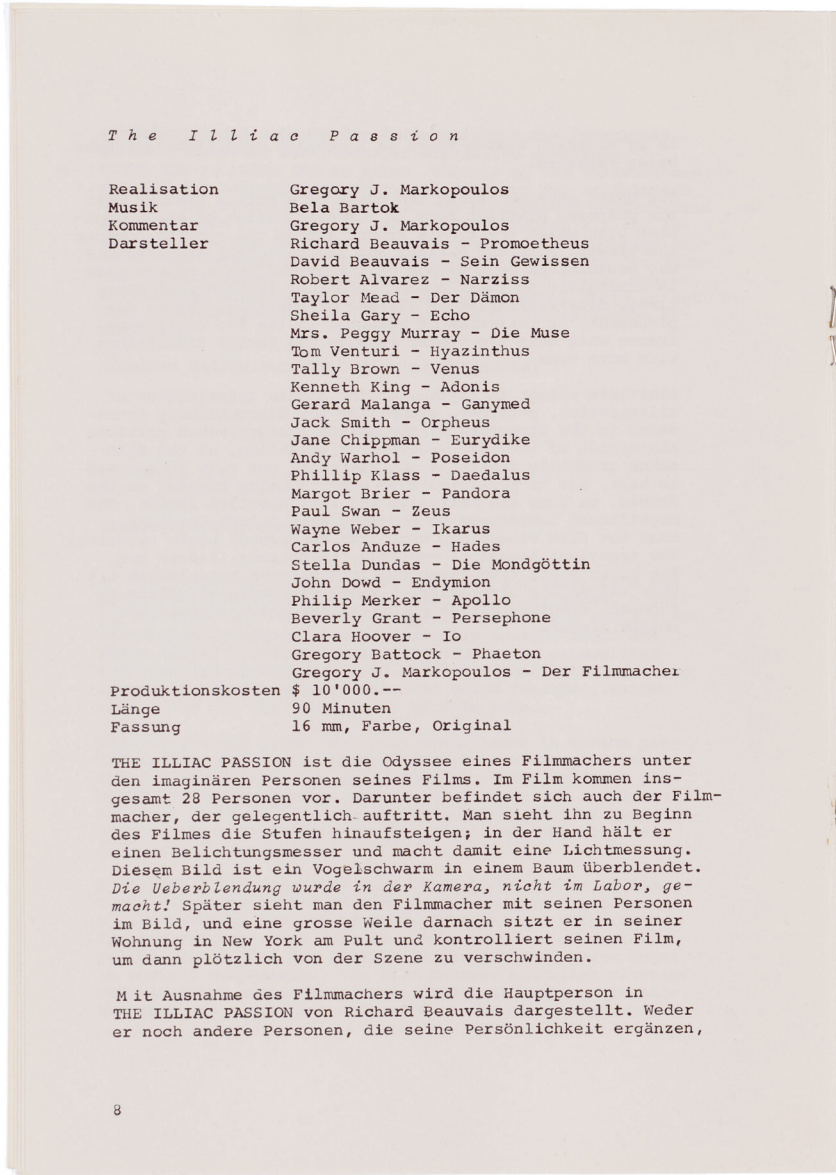
Der Text ist kein Text mehr. Die Wörter werden aus ihrer ursprünglichen Satzstruktur befreit, stehen allein und bilden zur gleichen Zeit wieder einen neuen Sinn. Gleich einem Mantra ertönt die monotone Stimme des Regisseurs durch den Kinosaal, nicht betont, nicht gelangweilt. Die Stimme ist einfach da, körper- und eigenschaftslos, die Stimme eines Gottes.

Gods.

Jede Menge Götter: Aphrodite, Helios, Hermes, Zeus und viele andere treiben auf der Leinwand ihr (Un-)Wesen. Sie blitzen auf, Geistergestalten gleich, um in der nächsten Sekunde – was sage ich Sekunde, hundertstel Sekunde! – vom nächsten Bild abgelöst zu werden. Ein nackter Mann (oder ist es eine Statue?), sich vor Qualen krümmend. Schnitt. Ein Kuss. Schnitt. Wasser und eine schöne Frau. Schnitt. Ein Mann und eine Frau essen Melone. Schnitt. Da war etwas Blaues. Schnitt. Ein Torbogen. Schnitt. Etwas Blaues – was ist es? Schnitt. Zwei Menschen rauchen. Schnitt. Eine Frau mit blauen Haaren. So baut Markopoulos Spannung auf.

Fire.

Jahre an Vorbereitung flossen in diesen Film, in dieses Kunstwerk. Der griechischstämmige Markopoulos kehrt mit dem mythologischen Stoff zu seinen Wurzeln zurück. Kein Skript, dafür mehrere randvoll gefüllte Notizbücher waren die Basis für *The Illiac*



26. Januar 2016, 19.30 Uhr

Zu Gast: Heide Schlüpmann & Karola Gramann (Frankfurt/Main)

American Underground

Filme des unabhängigen US-amerikanischen Kinos

Filme, zusammengestellt von Heide Schlüpmann und Karola Gramann:

All my Life (Bruce Baillie, 1966) | *Chumlum* (Ron Rice, 1963/64) |
Permanent Wave (Anita Thacher, 1967/78) | *Notebook*
(Marie Menken, 1962/63) | *Oh Dem Watermelons* (Robert Nelson, 1965) |
Mickey Mouse in Vietnam (Lee Savage, 1969) | *Scotch Tape*
(Jack Smith, 1959–1962) | *1933* (Joyce Wieland, 1967) |
Fog Line (Larry Gottheim, 1970) | *Eaux d'Artifice* (Kenneth Anger, 1953)

Paulina Kutschka/Franziska Schade

»In jeder Beziehung ein Sammler«. Aus einem Gespräch

Wie entstand Ihr Kontakt zu Heimo Bachstein?

Gramann: Für uns beide gilt, dass wir Heimo Bachstein über die Festivals Mannheim und Oberhausen kennengelernt haben. Da war er regelmäßiger Besucher und wir auch. Für die Kurzfilmtage Oberhausen haben wir auch viel gearbeitet, und auf diese Weise wurde der Kontakt enger. Ich kannte ihn auch als Journalisten. Er war ja eine auffällige Person: Er war klein und er war laut. Man hat ihn wahrgenommen. Er war sehr präsent.

Was interessierte Heimo Bachstein an den Filmfestivals? Wollte er Kontakte knüpfen? Sich über Filme austauschen? Oder vor allem neue Filme sehen?

Gramann: Mannheim war ja ein unglaublich interessantes Festival, gerade wenn man sich für das nicht-kommerzielle Kino interessiert hat, also zum Beispiel Straub/Huillet, Fassbinder oder Werner Schroeter – die waren alle in Mannheim. Das waren ja auch seine Interessen. Das Mainstreamkino hat ihn weniger interessiert.

Schlüpmann: Ja, er wollte die Filme sehen! Und in Marktheidenfeld kamen diese Filme – außer wenn er selber dafür sorgte – nicht ins Kino. Deswegen wollte er auch so gerne welche von diesen 8-mm-Kopien kaufen oder eben leihen, damit er sie sich selbst vorführen konnte.

Gab es Regisseure, die ihm besonders viel bedeuteten?

Gramann: Er war wirklich sehr glücklich über sein freundschaftliches Verhältnis zu Jean-Marie Straub und Danièle Huillet. Das war ihm sehr wichtig, und die hat er ja auch nach Marktheidenfeld geholt. Er hat über seine Kontakte Leute zum Filmfest in Würzburg gebracht. Das hat ihm viel bedeutet. Das geschah immer in einer Verbindung von einerseits der Berühmtheit dieser Leute und seinem Interesse an den Filmen. Sonst hätte man das nicht machen können. Was nützt einem das, wenn man die Straubs kennt, und dann bringt man die Filme nach Marktheidenfeld und kann die dort nicht vertreten. Das stelle ich mir schon nicht einfach vor. Das ist ja kein Festivalpublikum, eine ganz andere Klientel. Aber er hat natürlich durch den Filmclub und seine Arbeit dort etwas aufgebaut.

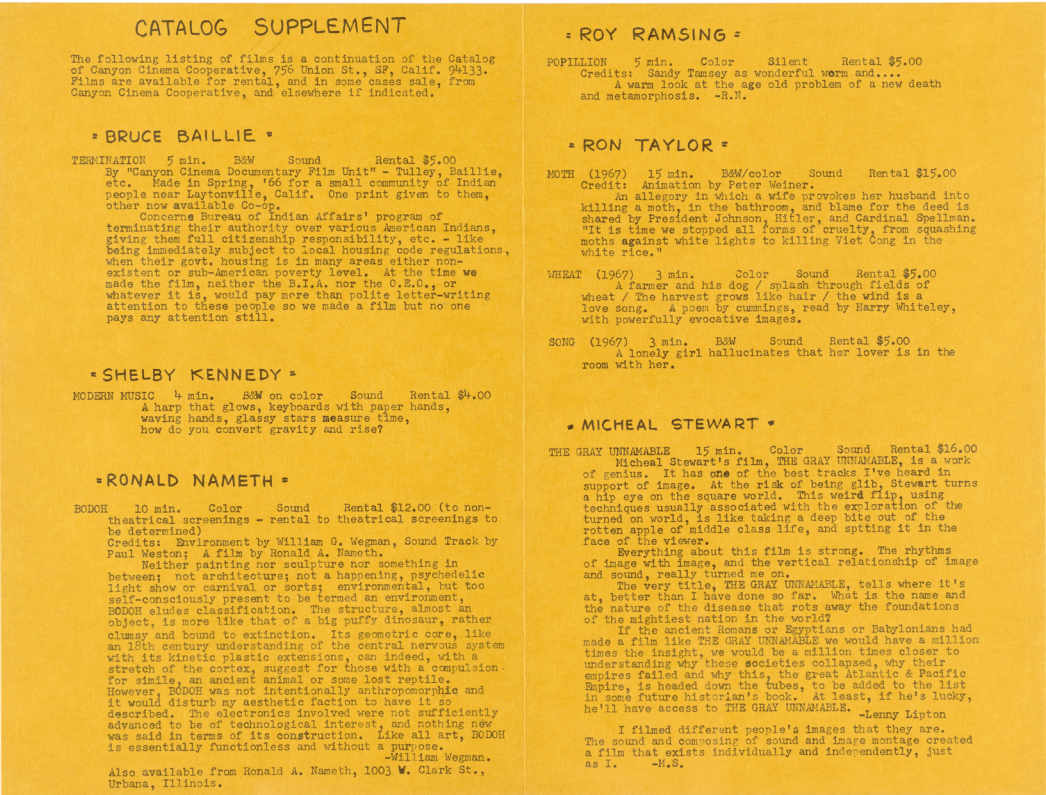
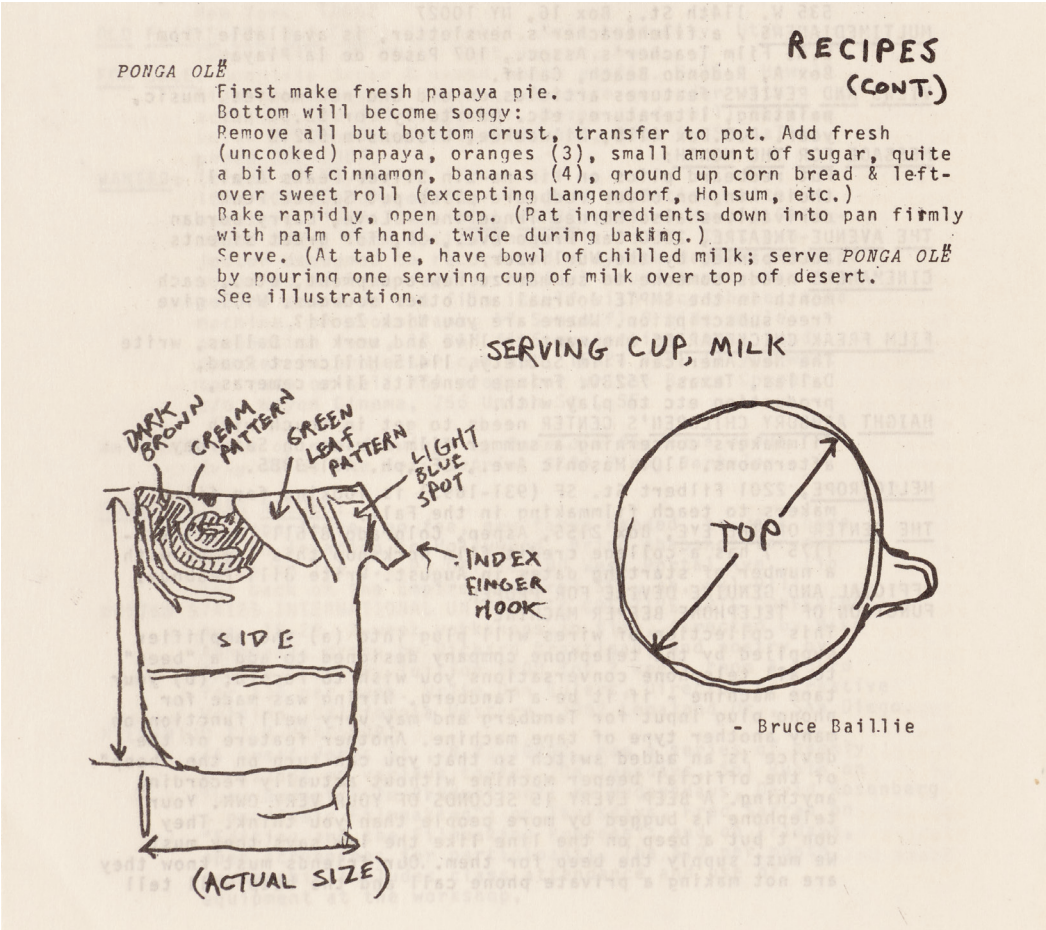
Was haben Sie für einen Eindruck von der Schenkung Heimo Bachsteins an die Universitätsbibliothek der Bauhaus-Universität Weimar?

Gramann: Die Schenkung ist wahrscheinlich fantastisch. Mal abgesehen davon, dass sie ja auch sehr umfangreich zu sein scheint. Als wir 2002 von Heimo Bachstein für die Bibliothek der Goethe-Universität in Frankfurt seine Bücher bekommen haben, wussten wir, dass er sehr viel Material hat. Ich wusste, dass er Plakate sammelte, dass er »Stills« sammelte. Wir haben ihn mehrfach besucht, wir waren auch befreundet. Insofern wussten wir durchaus, dass da sehr viele Materialien sind, und ganz offensichtlich hat er nach der Schenkung an die Frankfurter Universität auch gleich wieder begonnen, neue Bücher zu kaufen, wovon Weimar, glaube ich, auch profitiert hat. Er war einfach in jeder Beziehung ein Sammler.

Schlüpmann: Man kann in seiner Sammlung eine Epoche der Cinéphilie in Deutschland dokumentiert sehen. Nach unserem kurzen Einblick denke ich, dass man dann noch einmal tiefer eintauchen kann, durch die Korrespondenzen und auch durch so kleine Sachen, wie z. B. die Publikationen der »Dead Language Press«. Der Mensch, der da gesammelt hat, kommt dann noch einmal viel mehr zur Geltung in seinem »Filmkunstarchiv«.

27. Januar 2016

Ein Rezept von Bruce Baillie, abgedruckt in:
»Canyon Cinema News«, Nr. 5 (1969),
S. 13–14, 24,1 x 16 cm /
Eine Doppelseite aus dem »Catalog Supplement«
von Canyon Cinema, 24 x 31,6 cm



Maike Wiechert

American Underground.

Fragmentarischer Bericht eines Kinoabends

I

Im Lichthaus.

Die Reihen des Kinos füllen sich mit Zuschauern, die ihre Lieblingspositionen in den Sesseln suchen. Sie warten auf die Kurzfilme, die doppelt so alt sind wie sie selbst. Zunächst als Retrospektive 1989 für die Internationalen Oberhausener Kurzfilmtage zusammengestellt, werden die Schmalfilmrollen der amerikanischen Experimental-filme aus den 1960er Jahren heute entstaubt und behutsam nacheinander in den ratternden Projektor eingelegt.

II

Come along and dance with me

Der Zuschauer soll ankommen, sich unterordnen unter

Die Anonymität der Masse

Die Gewalt des Bildes

Und die Musik.

Grüngelbzurot dreht sich die Kamera im Kreis, der Schwenk so langsam es geht, fast unerträglich. Und doch rollt die Gewalt der Farben auf die Masse zu, mit voller Wucht. Die Musik gibt ihr Rückenwind.

Was hier beginnt, ist ein Zyklus. Der Schwenk deutet einen Kreis an und langsam bewegt sich die Masse mit, gibt sich den Bildern hin, die Pflanzen wiegen sich nun zur Musik.

III

Logbook entry 612

Seit Wochen sitzen wir hier fest. Unter Deck. Ob wir uns noch auf dem Wasser befinden? Unmöglich zu sagen. Das immer gleiche Vierteldunkel der Kajüte vernebelt das Denken. Niemand weiß mehr, wo er herkommt, wer er ist. Niemand weiß mehr, mit welchem Geschlecht er aufgewachsen ist.

Vor unseren Augen legen sich die immer gleichen Elemente des Raums übereinander. Das Netz der Hängematten, die weiche Haut der Frauen, ihre Jeans.

Doch immer wieder schummelt sich ein neues Bild dazu – das Meer, eine Straße. Erinnerungen aus alter Zeit: reinliche Mädchen beim Picknick im Park. Bilder, die einmal real waren und jetzt und hier nichts mehr bedeuten. Real sind die neuen Gäste unter Deck: ein Flaschengeist, ein Spielmann, die verschleierte Maria. Wir malen uns an und rasieren uns die Beine. Wir lieben uns, was auch immer wir einmal waren.

Das Instrument, das einmal unerträglich schräg klang, begleitet unsere Tüchertänze. Alles scheint sich zu drehen ...

Wo ist oben?
Wann ist Stillstand?
Was ist Mensch?
Wann ist Dunkelheit? Wann ist Sonne?
Was ist Frau, was Mann?
Kräftige Männerbeine tanzen für eine Frau. Hätten wir das an Land auch getan? Arme, Körper, alles entzerrt sich wieder. Bilder lösen sich voneinander, eine Schicht blättert von der nächsten ab. Die Kajüte dehnt sich aus, zeigt ihr wah-res Gesicht, ihre vier Wände, ihren Parkettboden, ihre Fenster. Altbauwohnung.

Die Wirkung verflüchtigt sich, also wird die nächste Droge eingenommen.

Wie in einem Kaleidoskop schwimmen Bilder, Personen, Dinge wieder aneinander vorbei, die Grenzen des Raums heben sich wieder auf. Der Lippenstift wird zur Kriegsbemalung und wir tanzen. Wir ziehen unsere Kleider an und schwenken unsere Tücher, tanzen, bis die Wirkung nachlässt. Bis Plastik wieder Plastik, Jeans wieder Jeans und Haut wieder nur Haut ist.

IV

Oh, damn watermelons

Das Publikum ist inzwischen tatsächlich im Kino angekommen: Das Kauen der Süßigkeiten ist verstummt. Nur in den Pausen zwischen den Filmrollen ist Zeit zum Blinzeln und zum Aufnehmen.

Waterwater Melonmelon

Schlagartig ist der Zuschauer wieder in der Wirklichkeit angekommen: Man lacht und schaut sich an, fragt sich laut, was die Melone zum Protagonisten macht. Die Stimmung ist auf ihrem Höhepunkt:

Eine Melone bei historischen Entscheidungen
 Eine Melone als Körper aus Fleisch und Gedärmen
 Eine Melone als Sexobjekt
 Matrosen besingen inbrünstig, was wirklich zählt: Die Melone.
 Wer hätte gedacht, dass es so viele Wege gibt, eine Melone zu zerstören!

V
Steel to waste
 In einem Netz aus metallenen Lianen, das auch auf einem Kinderspielplatz stehen könnte, arbeiten starke Stahlarbeiter.
 Arbeiten? Nein! Sie tanzen! Und sind die Lianen nicht robuste Baumruten?
 Im blau-silbrig-grünen Licht ist es schwer zu erkennen.
 Auch eine Strohfigur gibt nicht genau preis, ob sie aus Schrott oder Naturalien gefertigt ist.
 In ihr Inneres können wir nicht schauen – Mensch oder Maschine?

VI
In Sherwood Forest
 Der Zuschauer soll wieder zur Ruhe kommen.
 Er sieht minutenlang den Wald vor lauter Nebel nicht. Nähert sich die Kamera?
 Oder entfernt sie sich? Verzieht sich der Nebel, oder kehrt er schon wieder zurück?
 Nachdem er die Fragen beiseitegeschoben hat, genießt er den Anblick, die dunklen Bäume von weichem Nebel umschmeichelt.
 Diesmal muss er sich der Musik nicht hingeben.
 Das Bild darf in Ruhe ein- und wieder ausklingen.

VII
Running around naked
 Zum Schluss ein Paukenschlag:
 Ein skulpturgewordenes Menschlein spielt Verstecken in einem Labyrinth aus kaltem Stein. Die tosende Musik treibt es immerfort an. Im strömenden Regen verwandelt sich die einschüchternde Zahl an Wasserspeiern in sich regende Menschen.
 Ganz nah filmt die Kamera ihr regennasses Weinen und Klagen.
 Das trippelnde, davonlaufende Menschlein mit seinem ausladenden Kleid hingegen bleibt uns fremd. Seine Silhouette, nicht aber sein Gesicht, wendet sich uns zu.
 Wieso lässt es sich von den Wasserspeiern beängstigen?
 Sie sind von all ihrer Trauer ganz grau geworden.

VIII
 Das Knacken und Knistern der Lüftung, das Schnäuzen in die Taschentücher, das Rascheln der mitgebrachten Snacks, das Rattern des Schmalfilm-Projektors ... selbst die stummen Filme bekommen an diesem Abend im Lichthaus ihr ganz eigenes Tongewand.
 Wäre einer der Zuschauer, der diese Retrospektive aus 60er-Jahre-Filmen vor fast drei Jahrzehnten am Oberhausener Filmfestival gesehen hat, auch hier zugegen gewesen – er hätte wohl protestiert und behauptet, er sähe ganz andere Kurzfilme. So trägt der Raum des Kinos mit Licht, Ausstattung und Geräuschkulisse seinen ganz eigenen Teil zum Kinoerleben bei und sorgt dafür, dass der Zuschauer sich wohlig in seinen Sessel schmiegt, erschrocken dessen Lehne umklammert oder gelangweilt in ihm schlummert.

IX
 In dem Meer aus Licht, Farbe, Ton und Stille ist es schwer, sich die unzähligen Bilder vor Augen zu führen. Die oft grellen Farben der Schmalfilme verdrehen sich zu einem kreisrunden Lollipop.
 Die verschiedenen Geschmäcker der Filme vermischen sich zu einem neuen, der das Herz des 60er-Jahre-Experimentalfims freilegt.
 Lediglich die Pausen zwischen den Filmrollen, in denen zumindest der Projektor schweigt, helfen zu sortieren, einzuordnen, Karteikarten anzulegen und ordentlich wegzuschließen.
 Die Bilder bleiben so auch die nächsten Tage erhalten – nur die Musik ist aus den undichten Stellen gesickert und hinterlässt bloß einzelne, übersteuerte Spuren.

Filmkunstarchiv Heimo Bachstein – Eine Ausstellung

Die Ausstellung von Bachelor-Studentinnen der Bauhaus-Universität Weimar war ein Ergebnis des Seminars »Archiv und Cinephilie. Eine Recherche im Nachlass Heimo Bachsteins« unter der Leitung von Volker Pantenburg. Sie versammelte neun Perspektiven, neun Gruppierungen von Stichproben und ermöglichte damit neun verschiedene Einstiege in die Fülle des Archivs.

»Filmkunstarchiv Heimo Bachstein. Einblicke in die Sammlung eines Enthusiasten«

Eine Ausstellung in der Universitätsbibliothek Weimar
9. Juli bis 27. Oktober 2015

I. Erschaffen. Entdecken. Bewahren. – Einblicke in die Entwicklung der Trickfilmwelt kuratiert von Anna Hardock und Sarah Hertam

Mit den ausgestellten Exponaten lässt sich nicht nur die Entwicklung des Trickfilms, sondern auch eine Geschichte der Bewegung erzählen. Die Illusion der Bewegung ist das verzaubernde Element des Kinos und provoziert möglicherweise die Faszination, welche auch Heimo Bachstein zu einem cinephilen Enthusiasten machte.

II. Ottomar Domnick – Rekonstruktion eines experimentellen Cinephilen kuratiert von Mia Hallmanns und Rosina Korschildgen

In Bachsteins Archiv sind sie verborgen: Die Besonderheiten über den Avantgardefilm *Jonas* und das Filmschaffen Domnicks. Trotz unvermeidlicher Lückenhaftigkeit wird ein lebendiger Entwurf des Archivs konstruiert, der stets eine neu durchdachte Geschichte über den Cinephilen hervorbringen kann. Im Netzwerk zeigt sich nur ein Bruchteil der gesammelten Dokumente.

III. Der Wert des Fragments: Sergej Eisenstein in Mexiko kuratiert von Leonie Haenchen

Bachstein war bekennender »Eisenstein scientist«, wie er es in einem Brief an Marie Seton beschreibt. Das bisher Gefundene scheint jedoch nur die Spitze des Eisbergs zu sein: Ausschnitte aus Briefwechseln, Fotos von gesammeltem Material und rätselhafte Randnotizen lassen erahnen, dass hier noch mehr gewesen sein muss – jedes Fragment figuriert die Jagd nach dem Ganzen.

IV. Bachsteins Filme kuratiert von Klara Kühn

Oh ... Lympia ist ein Film von knapp zwei Minuten Länge. In einer ungeheuren Geschwindigkeit wird versucht, uns die Fülle der Geschehnisse der olympischen Spiele von 1972 zu zeigen. Durch die rasende Aneinanderreihung der Bilder, die in verschiedenen Effekten springen, näher rasen, weggezogen werden, verschwinden oder Farbkleckse bekommen, entsteht ein collageartiger Eindruck. Der Film selbst wird zum Flackern.

V. Piero Heliczer und die Dead Language Press kuratiert von Volker Pantenburg

Zwischen 1957 und 1971 betreibt Heliczer den Kleinstverlag »dead language press«, in dem er eigene Gedichte ebenso wie Werke von befreundeten Künstlern veröffentlicht: handgefertigte, in kleinen Auflagen gedruckte und heute äußerst seltene Bücher und Broschüren. Drei davon, alle aus dem Jahr 1962, sind Teil von Heimo Bachsteins Sammlung.

VI. Würzburg und anderswo: Filmfestivals kuratiert von Franziska Schade

Bachstein war ein beispielhafter Enthusiast, wenn es um Film im Allgemeinen und Filmfestivals ging. Seine Sammlung erweckt den Eindruck, als hätte er jede freie Minute in seinem Alltag für die Aufarbeitung seines Filmkunstarchivs und für Besuche auf den verschiedenen Filmfesten genutzt.

VII. »Wünsche« – eine Diaserie des FWU kuratiert von Nina Völker

Bei der Betrachtung dieses Fundes im Magazin der Universitätsbibliothek zeigt sich mehrerlei: Die Dias sind gleichzeitig Dokumentationen von Dreharbeiten und Zeitzeugen eines revolutionären Umbruchs des Deutschen Kinos. Und Heimo Bachstein lenkte als Kenner der Filmbranche seine Aufmerksamkeit ganz gezielt dorthin, wo im Kleinen etwas Großes begann.

VIII. Kino der 1950er: Helmut Käutner kuratiert von Johanna Fitschen

Für Heimo Bachstein lässt sich spekulieren, dass er Käutners Potenzial, populäres Kino über den Status trivialer Heimat- und Musikfilme hinaus in dem vom Zweiten Weltkrieg gezeichneten Deutschland zu produzieren, erkannte und daher mehrere Ausführungen von Plakaten und Bildern zu Käutners Werken sammelte.

Ausstellung in der Universitätsbibliothek Weimar,
Eröffnung am 9. Juli 2015

IX. Something had to be done – The New American Cinema
kuratiert von Riccarda de Vico und Ayla Güney

Durch ein kurzes Interview mit Heimo Bachstein ist bekannt, dass er sich für Filme von Andy Warhol interessierte, weil »die ganz anders waren«. In Mannheim auf dem Internationalen Filmfestival lernte er Jonas Mekas' Bruder Adolfas, der dort Jurymitglied war, sowie viele andere Filmemacher aus den USA kennen. In unserer Arbeit im Archiv konkretisierten sich diese Hinweise. Zufälliger konnte der Fund nicht sein: In einer Klarsichtfolie entdeckten wir eine Reihe von Postkarten sowie Briefe an und von bedeutenden US-amerikanischen Avantgarde-Regisseuren und diverse Materialien aus dem Umfeld des New American Cinema.

Umfassendere Begleitmaterialien und eine Liste aller Exponate:
<https://bachsteinweimar.wordpress.com>



Autoren- und Gestalterverzeichnis

_____ **Helmut Färber** schrieb in der 100. Ausgabe der Zeitschrift »Filmkritik« (April 1965) über sich: »Filmische Anregungen danke ich den emser Filmtreffen und den Jugendfilmclubs. Vereinzelt in verschiedenen Zeitungen, u. a. in der Kultur und der Anderen Zeitung. Seit Sommer 1962 Filmkritiken in der Süddeutschen Zeitung, seit November 1962 in der Filmkritik.« In den letzten 60 Jahren hat Färber über das Kino veröffentlicht, fünf Bücher geschrieben und gestaltet (u. a. zu Mizoguchi, Griffith, Renoir), für den WDR Fernsehsendungen über das Kino gemacht und an den Filmhochschulen HFF München und dffb Berlin unterrichtet.

_____ **Karola Gramann:** Nach Buchhandelslehre und Arbeit bei den Verlagen Insel, Suhrkamp und S. Fischer Abitur auf dem zweiten Bildungsweg. Studium der Anglistik, Amerikanistik, Neueren Deutschen Literatur und Soziologie in Frankfurt am Main und London. Seit Ende der 1970er Jahre filmpublizistische und -kuratorische Tätigkeit. 1985–89 Leiterin der »Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen«. Freundschaft zu Heimo Bachstein über Festivalbegegnungen, aber auch den Kindheitsort Marktheidenfeld am Main. Seit 1978 Zusammenarbeit mit Heide Schlüpmann; seit 2000 das Projekt »Kinothek Asta Nielsen«.

_____ **Chiara Janssen** hat in Weimar Medienwissenschaft und in Maastricht Arts&Culture studiert. Ihre Forschungsschwerpunkte betrafen u. a. die cineastische Architektur in Mumbai und den östlichen Landgebieten Indiens, das humanistische Erbe des Fotografen Sebastião Salgado und eine Reflexion um die im Frühjahr 2017 in Athen und Kassel stattfindende Ausstellung zeitgenössischer Kunst »documenta 14«. Sie lebt und arbeitet in Berlin und Paris.

_____ **Paulina Kutschka** nahm nach dem Abitur und dem Auslandsaufenthalt in Paris 2014 das Studium der Medienwissenschaft in Weimar mit dem Schwerpunkt Film auf.

_____ **Ricarda Löser** studierte zunächst Germanistik und Publizistik, später dann Design an der Fachhochschule Münster. 2004 schloss sie ihr Studium mit Diplom und 2007 mit dem Titel Meisterschülerin an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig ab. Seit 2005 arbeitet sie als Künstlerische Mitarbeiterin an der Bauhaus-Universität Weimar im Bereich »Visuelle Kommunikation – Bild/Text/Konzeption«. 2016 promovierte sie im Ph.D.-Studiengang Kunst und Design an der Bauhaus-Universität Weimar mit dem Forschungsschwerpunkt »Inszenierende Typografie«.

_____ **Maja Naef** ist Kunsthistorikerin und arbeitet seit 2014 als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Departement Künste, Medien, Philosophie der Universität Basel, wo sie zum amerikanischen Avantgarde-Film forscht und lehrt. Von 2015 bis 2016 war sie Gastwissenschaftlerin an der Freien Universität Berlin. Derzeit arbeitet sie an einem Buchprojekt zu Porträt, Freundschaft und Kollektiv im Experimentalfilm, das u. a. ein Kapitel zu den Filmen von Gregory J. Markopoulos enthalten wird.

_____ **Volker Pantenburg** ist Professor für Filmwissenschaft an der Freien Universität Berlin. Von 2010 bis 2016 lehrte und forschte er am Internationalen Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie (IKKM) und der Fakultät Medien der Bauhaus-Universität Weimar. Mit Archiven hatte er, neben der Auseinandersetzung mit der Bachstein-Schenkung, vor allem im Rahmen des Projekts »Living Archive« des Arsenal Institut für Film und Videokunst (2011 bis 2013) sowie bei der redaktionellen Erschließung des Archivs der »Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin« (dffb) zu tun. Gemeinsam mit anderen gründete er 2015 das Harun Farocki Institut, das unter anderem den Aufbau eines Arbeitsarchivs mit Materialien des Künstlers und Filmemachers zum Ziel hat.

_____ **Anna Ponnath** studiert seit 2014 den Bachelor »Medienwissenschaft« an der Bauhaus-Universität Weimar. Sie sammelte vor allem im Theater- und Filmbereich Erfahrung, u. a. wirkte sie an szenischen Lesungen und Filmdreharbeiten am Theater Nürnberg mit. Darüber hinaus engagiert sie sich in ihrer Freizeit vielfältig in der Medien- und Kulturszene Weimars, beispielsweise beim Uni-TV oder im Jugendclub des Deutschen Nationaltheater Weimar.

_____ **Katrin Richter** ist Diplom-Kulturwissenschaftlerin/ Medien und Wissenschaftliche Bibliothekarin (M.A.). Nach ihrem Studium an der Bauhaus-Universität Weimar und der Humboldt-Universität zu Berlin ist sie seit 2004 an der Universitätsbibliothek Weimar beschäftigt. In ihrer Freizeit erforscht sie als Promotionsstudentin der HU Berlin das Dissertationsprojekt »Die Medien der Börse. Eine Wissensgeschichte der Berliner Börse 1860–1933«.

_____ **Michael Paul Römstock** studiert seit 2013 »Visuelle Kommunikation« an der Bauhaus-Universität Weimar. Er arbeitet hauptsächlich mit dem Medium Fotografie, wobei er im Laufe seines Studiums zahlreiche weitere gestalterische Kompetenzen sammeln konnte. So entstanden neben künstlerisch-fotografischen Arbeiten auch angewandte Buch- und

Designprojekte. Ebenso engagiert er sich in verschiedenen studentischen Initiativen seiner Universität. Neben dem Studium arbeitet er freiberuflich in den Bereichen Fotografie und Grafik-design.

_____ **Franziska Schade** begann nach dem Abitur und der Ausbildung zur Mediengestalterin für Bild und Ton bei der RBW Fernsehgesellschaft mbH in Bitterfeld 2014 das Studium der Medienwissenschaft an der Bauhaus-Universität Weimar. Dabei fokussiert sie sich vor allem auf die Bereiche der Filmtheorie und der Ästhetik des Bewegtbildes. Zurzeit sammelt sie in einer Filmproduktionsfirma in Leipzig weitere praktische Erfahrung.

_____ **Heide Schlüpmann:** Studium der Philosophie in den 60er Jahren, des Kinos seit 1970. Von 1991–2008 Lehre und Forschung der Filmwissenschaft als Kinowissenschaft. Während dieser Zeit Begegnung mit Heimo Bachstein, vermittelt durch Karola Gramann. Anfang der 2000er Jahre schenkte Bachstein seine gesamte umfangreiche Bibliothek dem von ihr geleiteten Institut in Frankfurt/Main. Weitere Momente der Verbundenheit im Zeichen des Kinos: Einladung, Filme aus dem Institutsarchiv auf dem Filmfest Würzburg vorzustellen, Beteiligung an einer Dokumentation zu Heimo Bachstein mit einem Interview. Nach der Universität neben dem Schreiben verstärkte Mitarbeit an der »Kinothek Asta Nielsen«.

_____ **Susanne Wagner** studierte von 2006 bis 2014 Medienkultur und Kulturwissenschaftliche Medienforschung an der Bauhaus-Universität Weimar und war wissenschaftliche Hilfskraft an der Professur für Bildtheorie mit dem Schwerpunkt Bewegtbildforschung. Seit April 2015 ist sie Stipendiatin am Kompetenzzentrum Medienanthropologie der Bauhaus-Universität mit einem Dissertationsprojekt zu prekären Sichtbarkeiten und Verfahren des postkolonialen Ausstellens.

_____ **Maike Wiechert** ist seit 2014 Studentin der Medienwissenschaft an der Bauhaus-Universität Weimar. Nach dem Abitur hat sie ein Jahr als Freiwillige in Bolivien gelebt und ihre Südamerika-Leidenschaft führte sie 2016 erneut für ein Auslandssemester nach Brasilien, wo sie sich noch intensiver mit Filmgeschichte, -kritik und Kulturreportagen auseinandersetzen konnte.

Impressum

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet abrufbar unter <http://dnd.d-nb.de>.

Herausgeber und Redaktion: Volker Pantenburg, Katrin Richter

Redaktionelle Mitarbeit: Paulina Kutschka, Franziska Schade, Sophie Spallinger

Gestaltung und Satz: Ricarda Löser

Fotografische Arbeiten: Michael Paul Romstöck

Abbildungen S. 4/5 und S. 138/139: Lydia Koglin, S. 8/9 und S. 16: Lukas Löffler

Druck: Buch- und Kunstdruckerei Keßler GmbH, Weimar

Bindung: Buchbinderei Kurt Schirmer, Erfurt

© 2016 Lucia Verlag Weimar

LUCIA Verlag

Marienstraße 18, 99423 Weimar
kontakt@luciverlag.de
www.luciverlag.de

1. Auflage, Printed in Germany

ISBN: 978-3-945301-33-3

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile. Kein Teil des Werks darf in irgendeiner Form (durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden. Diese Publikation ist sorgfältig und nach bestem Wissen erstellt worden. Trotzdem ist es möglich, dass bestehende Rechte Dritter nicht vollständig ermittelt werden konnten. In einem solchen Falle bitten die Herausgeber darum, dass eventuelle Inhaber solcher Rechte sich an die Herausgeber wenden, um eine einvernehmliche Lösung zu finden.

Vertrieb durch den Lucia Verlag Weimar.

Unser herzlicher Dank geht an

Wolfgang Beilenhoff, Stephanie Berger, Renate Costard, Riccarda De Vico, Werner Dütsch, Lorenz Engell, Helmut Färber, Johanna Fitschen, Simon Frisch, Karola Gramann, Ayla Güney, Vitalik Gürtler, Leonie Haenchen, Mia Hallmanns, Anna Hardock, Birgit Hein, Helmut Herbst, Sarah Hertam, Michael Hündgen, Chiara Janssen, Martina Jelitzki, Rainer Junghanß, Carolin Klemm, Lydia Koglin, Horst Köhler, Melanie Köhler, Rosina Korschildgen, Klara Kühn, Paulina Kutschka, Lukas Löffler, Diana Max, Marco Mehringer, Maja Naef, Stefan Pethke, Anna Ponnath, Michael Paul Romstöck, Ralf Rückauer, Franziska Schade, Heide Schlüpmann, Lena Serov, Frank Simon-Ritz, Jean-Marie Straub, Sylvelin Rudolf, Viktor Sommerfeld, Sophie Spallinger, Walter Stock, Barbara Ulrich, Nina Völker, Susanne Wagner, André Wendler, Maike Wiechert, Christiane Wolf, Andreas Ziemann

Wir danken den Förderern für die freundliche Unterstützung

Bauhaus Weiterbildungsakademie Weimar e. V. (WBA), Institut an der Bauhaus-Universität Weimar / Freundeskreis der Bauhaus-Universität Weimar e. V. / Gleichstellungsbeirat der Bauhaus-Universität Weimar / Internationales Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medien-philosophie (IKKM) der Bauhaus-Universität Weimar / Fakultät Medien der Bauhaus-Universität Weimar / Lichthaus Kino Weimar / Senatsausschuss für Forschung und Projekte der Bauhaus-Universität Weimar / Universitätsbibliothek der Bauhaus-Universität Weimar

Ricarda Löser, Volker Pantenburg, Katrin Richter
Weimar, Oktober 2016

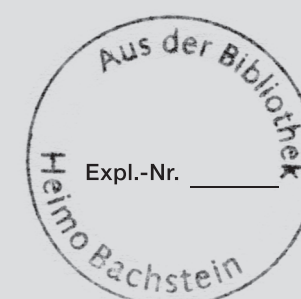
Ein Kooperationsprojekt der Fakultät Medien, der Universitätsbibliothek und der Fakultät Kunst und Gestaltung an der Bauhaus-Universität Weimar.

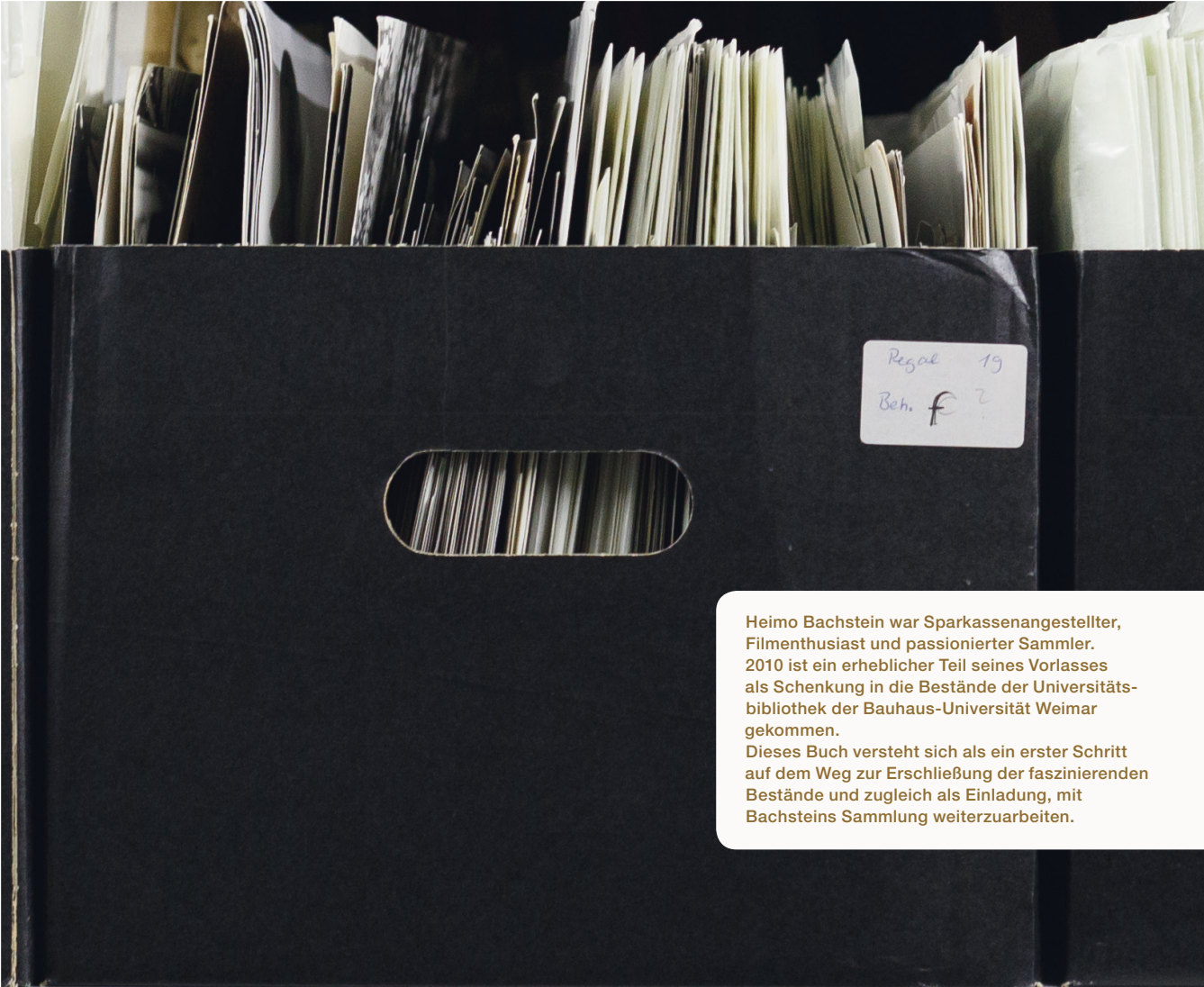
Bauhaus-Universität Weimar

Kreativfonds

Bauhaus-Universität Weimar

Frauenförderfonds





Heimo Bachstein war Sparkassenangestellter, Filmenthusiast und passionierter Sammler. 2010 ist ein erheblicher Teil seines Vorlasses als Schenkung in die Bestände der Universitätsbibliothek der Bauhaus-Universität Weimar gekommen. Dieses Buch versteht sich als ein erster Schritt auf dem Weg zur Erschließung der faszinierenden Bestände und zugleich als Einladung, mit Bachsteins Sammlung weiterzuarbeiten.

